

frakcija

№ 42



U posljednja tri izdanja, uključujući i ovo koje ste upravo otvorili, Frakcija je sudjelovala u projektu *documenta 12 magazines*, koj je okupio stotak različitih medija iz cijelog svijeta u suradničku mrežu (vidi: *magazines documenta del*). Pored sudjelovanja produkcijom tematski važnih tekstova, Frakcija je, zajedno s časopisima *Alaska* (Slovenija), *TiGH* (Srbija), *Performance Research* (Nizozemska), *ART iT* (Japan) i *Valdez* (Venezuela) održala niz prezentacija, predavanja, diskusije i izvedbi u Kasselu u okviru izložbe *documenta 12*. Pod zajedničkom naslovom *Političke rekonstrukcije života* uključujemo dvu suradnju tematski različitih diskurzivnu i umjetničku politizaciju života, koreografiju kao društvenu organizaciju odnosa među tijelima te prokre rekonstrukcije kao demitologizacije života izvedbenog čina.

Nakon tematskog bloka, naprimo se razgovorom o edukaciji nastavlja vječito na „autobiografiju“, temu našeg prošlog broja, a potom predstavljamo četvero mladih autora, studenata dramaturgije, koj prvi puta u Frakciji objavljuju svoja knjižbna esaija i recenzije predstava. Što se dogodilo s Teatrom &TD nakon što je zatvoren Kulturni prostor Studentskog centra, razmatra lokalni kritičar Igor Rudić.

Na kraju novog broja Frakcije okupimo se starijim brojevima i objavljujemo bibliografiju prvih deset godina našeg magazina/časopisa.

With the last three issues, including the one that you are holding in your hands, Frakcija has taken part in *documenta 12 magazines* project, which gathered around hundred different media from all over the world into a cooperation network (see *magazines documenta del*). Apart from participating with a series of thematically relevant texts, Frakcija joined the journals *Alaska* (Slovenia), *TiGH* (Serbia), *Performance Research* (NL), *ART iT* (Japan) and *Valdez* (Venezuela) in organizing a number of presentations, lectures, debates and performances in Kassel, in the framework of *documenta 12* exhibition. Under the general title of *Political Reconstructions of Life*, we are now concluding this cooperation with a discussion on the discursive and artistic politicization of life, on choreography as the social organization of relations between the bodies, and the practice of reconstruction as a form of demythologisation in the living act of performance.

Following this thematic bloc, we are briefly coming back to the "highways of knowledge" which was the theme of our last issue, with an interview on education. We are also presenting four young authors and dramaturgy students, whose critical reviews are published for the first time in Frakcija. At the end of this new issue of Frakcija, we are also looking back at our old issues, reflected in a bibliography we have compiled for the first ten years of our magazine/journal.

Sadržaj

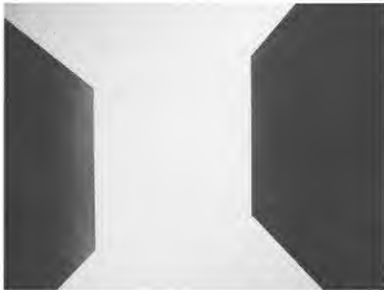
POLITIČKE REKONSTRUKCIJE ŽIVOTA

- 004 **Homo Sacer i konsekvence**
Dvije opeske o obilježavanju holokausta i o "golom životu" u
suvremenoj umjetnosti
Katharina Zekravsky
- 020 **Operacija, intervencija, rekonstrukcija**
Goran Sergej Pristas
- 028 **SVE (PUKA) IMENA – ili koliko je gol i život?**
Ksenija Števanović & Peter Milet (Beograd/Zagreb)
- 036 **Koreografija je naša mišljenja o odnosu estetike prema politici**
Andrew Hewitt
- 051 **Izvedbene partiture**
Zoran Dumančić
- 069 **Pupilja ponovno upravorena Fototroman**
Katharina Zekravsky
- 086 **Giorgio Agamben: HOMO SACER**
Tonči Valentić
-
- 070 **Edukacija kao izgovor**
- 080 **5 drage strane**
Jelena Kovačić
- 086 **Trotočje umjeta točka**
Jana Žmak
- 089 **Točka susreta / stanje razlaza**
Aleksandar Bender
- 096 **(Umjetnička) strategija otpora**
Lena Šeno
- 110 **Slučaj & TO**
Osposodice Rajković, puno prije geopolitika bilo je kazalište
Igor Ružić
- 120 **Slučajke o suradnicima**
-
- 122 **BIBLIOGRAFIJA FRAKCIJE 1996 – 2008**

Contents

POLITICAL RECONSTRUCTIONS OF LIFE

- 012 **Homo Sacer and the Consequences**
Two remarks on Holocaust commemoration and
'bare life' in contemporary art
Katherine Zakrzensky
- 024 **Operation, intervention, reconstruction**
Goran Sergej Pivčak
- 033 **ALL (BUT) NAMES – or how bare is bare life?**
Ksenija Stevanović & Peter Mijat (Belgrade/Zagreb)
- 044 **Choreography is a way of thinking about
the relationship of aesthetics to politics**
Andrew Hewitt
- 053 **Performance Scores**
Zoran Dumano
- 058 **On PupaJa Re-visited: A Photo Novel**
Katherine Zakrzensky
-
- 075 **Education as an Excuse**
- 083 **On the Other Side**
Jelena Kovačić
- 092 **Three Dots Instead of a Period**
Jasna Žrnak
- 095 **The point of encounter / the state of divergence**
Aleksandar Bender
- 110 **(Artistic) Strategies of Resistance**
Lana Šarić
- 120 **Notes on contributors**
-
- 122 **FRAKCIJA BIBLIOGRAPHY 1996 – 2006**



Homo Sacer i konzekvence Dvije opaske o obilježavanju holokausta i o “golom životu” u suvremenoj umjetnosti

Katherina Zakravska

S engleskoga prevodio Marina Mladinov



Holocaust Memorial, Berlin / Dvoriste Srebrenice, Holokaust

nego kao još jedan poziv na prosvjedovanje. Sjedinjena je država Drugog svjetskog rata postala je svjetovnom nacijom građana u Europi. To činjenica ne sprječava ni onemogućuje kvalitativno povećanje strasti. Međutim, vanjsko služenje Drugom svjetskom ratu naprosto je jedan sasvim drugačiji diskurs, koji se ne može i ne smije mijenjati u povijesnim utvrđivanjima, a njegov važna složna odnosa s umjetničkom praksom još uvijek nije anglofona. Ne tvrdim da bi se religija mogla ili morala napustiti samim time što će je se eliminirati – po logici izdudni koji se može stajati čim ga se nazove pravim imenom. To napušta u smislu poziva naš da primamo kako nam je kao građanima društva takva religija potrebna i da ne brkamo naše potrebe za njegovanjem ostvarenog sjedinjen s dokumentiranjem i povijesnim pripadanjem slobodnih povijesnih činjenica. Svaka religija iskreno je selektivna kada se radi o činjenicama i pažljivo bira one malobrojne za koje ne želi da se mijenjaju, umanjuju ili uvećavaju. Ako su moje hipoteze točne i ako postoji građanska religija obilježavanja Drugog svjetskog rata koja se ne smije mijenjati u povijesnim utvrđivanjima, to bi također podupirao moj prvu tvrdnju, a to je: povijest logora nemoguće integrirati u redovite nacionalne povijesti. To bi jedinstveni izraz, kada bi se obilježavalo kako treba, razbio svaku definiciju nacionalnog građanstva – a ustvari to i čini, budući da izložba njegova eroziju. Taj proces erozije nužno je spor, budući da je obilježavanje sjedinjeno na događaj moralo proći kroz stadij kolektivne amnezije. Obilježavanje kolektiva za tu amneziju čineći od nje moralni sud, ne samo protiv aktera i nago protiv čitavoga društva, uslovi prijeti ometanjem historijsko sjećanje kada konačno nastupi njegov tranzit. Mi kao društvo ne možemo prijeti zločinu ali zato nakon što se događaju konačno spise svi oni koji su na to morali biti obavezni. Prekorno je za to – a odavak je i bilo. Odkle toga događaja ima svoj kolektivni polubio i izvedeni prekloni atomski fizikal. I dok taj odkle dele erodira nacionalna identiteta, mijenja se i samo sjećanje. Ono ne prkasi naprosto o stanja amnezije u stanja svjesnosti i tu se javlja u glasov koji tvrdi kako je prešlo u morali i stajalištu kada se ukazuje na promjene u sjećanju. Međutim, te tvrdnje da naško posudu je ispravno sjećanje i da je stoga ovlašten zahtijevati ga od drugih ponovno je dokaz hipoteze da se uslovi našo i religioznog situacije. Građanska religija kojom se žive Drugi svjetski rat može se opirati kao ovjeka koja se razvila oko užasne jezgre erozije koja sprečava povijest logora da se ikada reintegrira u nacionalnu povijest. Ona je usporila eroziju, učinila je gotovo nevidljivu, omogućila stasajanja novih generacija koje će se suočiti s događajem koji ne zahtijeva ništa manje da potpuno drugačije osjećaj identiteta građanstva i društva. Umjesto da se generacije akteri optužuje za to što ne uče i u sjećanju i stoga ne mogu osloboditi iduću generaciju od bremena lovinja, bilo bi mudro prihvatiti činjenicu da su samo iduće generacije sposobne raditi na sjećanju na događaj koji je više odob događaja i koji neprestano pomiče čitav pogled na povijest i sjećanje.

U tom smislu ne može i nikada neće postojati starije koji bi se moglo ispravno nazvati: post-nacionalom⁴, čim za one koji su izloženi upravo tim obzorom u kojemu su zarobljeni.

III. Spor oko spomenika holokaustu

Postoji pretrana suglasnost oko toga da u zoni logora u 20. stoljeću – prije svega nacističkih – u načelu nadzire reprezentaciju. Ako se nemogućnost reprezentacije stapa s još temeljnjom pitanjima vidljivosti, postoji opasnost da će se odjednom spojiti i sasvim različita dva nevidljivosti: nastojanje generacije aktera da porine i zariježe sjećanje na dođin; nastojanje generacije brava da previde sjećanje na patnju i poniženja, pa čak i na sam život preživljavanja⁵. To dakle apstrahirano, ali teksto moralno tvrdnje da su takve krivost našije i patrije izvan domene vidljivosti i reprezentacije uopće⁶.

Kada bi se ta tvrdnja stabilizirala, problemu se ne bi moglo pristupiti na drugi način osim diskursom i strahovanjem. Umjesto se ne bi mogla odnositi prema tim temama ni u kakvom konkretnom smislu.

I doista, mnogo se raspravljalo o simptomatnoj vrti između obilježavanja logora i umjetnosti u kontekstu pitanja spomenika. U funkciji spomenika kao mjesta javnih i kolektivnih, veoma vidljivih i strpito simboličnih znakova, umjetnost ponovno stječe nešto od svoje ranije blakosti sa sekularnim. A ta pseudo-sakralna funkcija u svjetovnom društvu nužno je radikalizirala spore oko pitanja "reprezentacije logora". Sjedinjene države zabrinjavaju reprezentacije već i sama posudba na sekularni tabu koji bi od umjetnost izuzeo da bude njegovo utjelovljenje i šavčava i druge strane, kada se radi o pristupu suvremenom suvremenstvu umjetnosti i popularne, spektakla i komercijalizacije javnog prostora postaju potezno neprihvatljivo prema umjetnost. Neposredno, moglo bi postojati i breca pozicija koja ustvari zabranu od pseudo-sakralnog karaktera umjetnosti, odbacujući ga kada se radi o posljednjim tabuima svjetovnog društva poput holokausta – i zahtijevaju čisto racionalan i racionalan diskurs o toj temi. Dvadesetih godina 20. stoljeća žalilo je do aniz svih tih argumenata u povremeno pričinio silovit raspravu unutar lokalnih zajednica kada se radilo o oduševanju o javnim arhitektonskim spomenicima holokaustu u Beču i Berlinu.

Tako je postavljanje spomenika Rachel Whiteread "Mehmal gegen Krieg und Faschismus" na Bečkom Dvoruljatu 2000. godine prethodilo gorljivo nastojanje dvojice bečkih i njemačkih intelektualaca scene da sasvim serijno njegovo podizanje. Bio je to čak sasvim temeljitog odobrenja bilo kakvog spomenika holokaustu, budući da je takvo moguće da bi se rasprava Rachel Whiteread, veoma komp-

4. Za raspravu o statusu zbog preživljavanja vide Primo Levi "If this is a Man/The Truce" London Penguin 1979; Giorgio Agamben "Homo Sacer: Sovereign Power and the Exception" Stanford University Press 2002; "The Wannan and the Archival" New York Zone Books 2002.

5. Jedan do aktualnih rasprava o iznemažnom holokaustu bavi se Georgiom Didi-Hubermanom i njegovim tekstom "Images of the Holocaust: A History of the Holocaust in the Twentieth Century" (University of Chicago Press 2002). U ovom kontekstu i slučaj od strane umjetnika koji su organizirali "Lügen Schwärze" i Berlinale Kanakalaktische u prosincu 2005. Istovremeno da su objavljeni i Didi-Huberman je dio: "Macht der Bilder" (Berlin: Suhrkamp 2005). U ovom smislu, kao je kao posuda "Lügen Schwärze" i Berlinale Kanakalaktische u prosincu 2005. Istovremeno da su objavljeni i Didi-Huberman je dio: "Macht der Bilder" (Berlin: Suhrkamp 2005). U ovom smislu, kao je kao posuda "Lügen Schwärze" i Berlinale Kanakalaktische u prosincu 2005. Istovremeno da su objavljeni i Didi-Huberman je dio: "Macht der Bilder" (Berlin: Suhrkamp 2005).

3 i) i najzanimljivije bahomiziranje znanja na grubu i na krajnjem se iz protivovratnog okrenutosti prema unutra, moglo izazvati estetsku odbojnost.⁸

Stoga je protivljenje spomeniku na Jüdenplatzu zadilo još dublje i postavilo načelno pitanje može li javni umjetnički djelo ikada biti prikladan memorial holokausta. U beskonačnom aporu koji je planuo u bečkom "dilemi" u lipnju 1999. godine, slobodno i protiv spomenika bori se ne do potpunosti Hito Steyerl i autorica ovog teksta nose su se na strane "kako je za spomenik – ako međusobno vrlo različito u mnogim aspektima, obje su pripadale upravo mlađoj generaciji" dok bi se vertikalne protivke svakog spomenika koj su se uključili u tu raspravu moglo grubo karakterizirati kao akademike iz generacije šestdesetostotih. Pokazalo se da je to od iznimne važnosti, budući da se glavni argument svod na tvrdnju protivnika da postoji temeljni jaz između umjetničke manifestacije i spjećanja na holokaust. Kada ih taj svodilo s pitanjem kako bi se javni i politički zadaci kolektivnog spjećanja trebalo ispravno osm detaljnim specijalističkim istraživanjima, odgovor je bio sljedeći: "jedini adekvatan memorial jest napravljen diskurs o holokaustu kao takvom. Ali budući da su predstavimo te argumente upravo akademski i autor radova, to je samoočigledno ostavilo ponešto gorak okus autološke, budući da je sebišta većija argumentacije glasila: najbolji spomenik amo mi (sa svojim radovima).

Osm činjenica da bi mogli postojati dobri argumenti u prilog tome da u an masovnih mlađe prava načel na proizvod automatski dostojanstva i autentičnosti spjećanja od umjetničkog djela, ta tvrdnja sadrži i jedan stariji temeljni problem, koj se tiče odnosa subjektivnosti i povijesti. Time što se napravljeni diskurs smatra jednim dostojanstvenim spjećanjem, ukazuje se na to da je događaj koj treba doživjeti stabilan i fiksiran entitet, koj zauzima stabilan položaj u kronologiji: stoga je jedina zadatka usredotočiti pogled i um na taj nemutabilni događaj. Događaj se neka promijeni bez obzira na to govori li o njemu neki svjedok, povjesničar ili politički angažirani pripadnik generacije iz '68. I upravo u tome je klopka: ideja o diskursu kao spomeniku podrazumijeva stabilna subjekte koj mogu obećati da će biti čuvani spjećanja.

Stoga oni mogu načelno odbaciti svaki hermetski znak, budući da ti znakovi podrazumijevaju putokazi u kronološki smjeru spjećanja, što je temeljna greška jer bi se spjećanje njegov napravljeni prijenos.

I upravo ideja je došlo do sporazuma u mlađoj generaciji da bi javni spomenik određene veličine hermetski svojstava (koje može od znakovite utjelovljuje bešćin: spomenik holokausta Petara Eisenmanna) mogao biti javna gesta kojom bi se obazirao na spjećanja na taj događaj, nije zajedničko napretnom diskursom i satovima povijesti u državnim školama: a kamoli približavanjem stika konceptualizacijom logora. Isto iznova vrijeva: nasilje nad žrtvama čineći ih anonimnim primjerima vlastite sudbine i jer spomenik ne predstavljaju događaj, oni daju zadatak svakoj novoj generaciji da prihvati diskontinuirani događaje i shvati uspostave precizan smisao i oblik spjećanja za svaku novu društveno-ovisnu situaciju.⁹ Neka ne može biti da posjeduje to spjećanje, niti osm generacija žrtava i svjedoka – bez obzira na to koliko privredno bilo njegovo uporište. Spjećanje je – da obziramo još jednom čuvenu definiciju Maxa Webera – stvar odgovornosti: a ne uvjerenja.

Time što načelno insistiraju na poziciju subjekta niti događaja, kao protivu činjenica, nego samo spomenik, kao neku vrstu čvora u planu kolektivnog spjećanja, otkinje dajući pojedine perspektive. Jedinstvenost ne postojbi logora nije manohla činjenica u koju valja zurti, nego događaj: otkinje reprezentacije koj mijenja poziciju subjekta.¹⁰ Ako se ne apodiktično izjave o nemogućnosti umjetnosti i postaje nakon Auschwitza česta želja navoditi protiv svakog oblika umjetničke produkcije nakon 1945. godine, to još uvijek vrijedi u smislu da je taj događaj (činjenica samo znakovi i definicija umjetnosti: postaje tog događaja nije bilo moguće pasti istu vrstu postaja. To ne čini Paula Celana proturječnim samo samome.

IV. Trivijalizacije logora? Primjer brade Chapman

Dinamičan odnos subjektivnosti i povijesti koje prikazuje o događaju nacističkih logora nužno dosada vladava kada se radi o takozvanom "pop-estetu" i kao odgovoru na događaj. Takve izjave obično odzivu neposrednu reakciju gledanja, doprećući pseudosobitnim diskursom o tabuu i "dobrim ukusu", međutim, taj diskurs utvrdi ne zaključuje da se njime ozbiljno bavimo, budući da je oblikovan prema idejama o dobrom ukusu i pristojnosti koje potječu iz buržojske estetike 19. stoljeća, a osm toga krije ga upravo onaj događaj kojom taj diskurs navodno odaje priznanje.

Stoga bi željela reći nešto o prirodi jednog od posljednjih "tabua" koje valja skidati, i to na veoma etimološkom primjeru: aktualnom radu brade Chapman.

Slava brade Chapman započela je s *Paklom* (Hell), instalacijom minijaturnih nacističkih vojnika i logorista, koj se međusobno bore u logorskoj arhitekturi koje podstječe na distilima dopretnu estetsku pažnju na mikroskopske žanje. Karakteristika koje su tom djelu zajednička s amaterskom umjetnošću čini reference na taj povijesni događaj jednostavne okrutnosti i užasa još solarnijima i

8. Hermetičko svojstvo dale spješnu sam kao odgovor na umjetnički odziv na istu stvar. U tom smislu memorialistički naklon istraživačke vanjske baze nastojao: *Art as Social Memory* dvojim katalog: Frankfurt a. M. Revolver, 2004.

7. Na gore navedenoj konferenciji "Ausgang aus dem Lager" Hermin Fiebig je govore o stvarima koje miš zavrta na primaru: *Time as a Social Memory* dvojim katalog: Frankfurt a. M. Revolver, 2004.

8. U programskom diskursu "After-images of the Holocaust" in *Contemporary Art*, sa kojimg vidiše u umjetnosti, holokaustu odbrane 2004. godine u Bremenu. James E. Young je rekao: "Pridružili bih sužnjevanje komunističkih i stotila sužnjevanja povijesti kako bi se povijesno načelje prikazalo u kombinirano dubljinu onoga što se događalo načel na koji nam je to promijenilo. *After Images: Art as Social Memory* dvojim katalog: Frankfurt a. M. Revolver, 2004. str. 21 i dalje.

9. U svim tim dosadama izjavilo ne elegičnom potkornu naslov "Memorial spomenik" izjave: Otkinje kao uporište primar: prikaznog spomenika holokausta. Međutim, možemo napomenuti da se u slučaju bečkomlog spjećanja radi o konceptu, koji je iskazao javnost i posredno prikazati načel. Vidi: što ga je došlo utvrdi adekvatnost i stoga neki klasični je mislilac: "nevoljnost kao istovremeno gošnja O Germanu memorialima kod James E. Young. "After-images of the Holocaust" in *Contemporary Art* as Social Memory dvojim katalog: Frankfurt a. M. Revolver, 2004.

10. U svim tim dosadama izjavilo ne elegičnom potkornu naslov "Memorial spomenik" izjave: Otkinje kao uporište primar: prikaznog spomenika holokausta. Međutim, možemo napomenuti da se u slučaju bečkomlog spjećanja radi o konceptu, koji je iskazao javnost i posredno prikazati načel. Vidi: što ga je došlo utvrdi adekvatnost i stoga neki klasični je mislilac: "nevoljnost kao istovremeno gošnja O Germanu memorialima kod James E. Young. "After-images of the Holocaust" in *Contemporary Art* as Social Memory dvojim katalog: Frankfurt a. M. Revolver, 2004.

kontroverzima. Modalni pejsaž grad se naslanja i podima se ljubavi kako bi sevali izložbu sliku svijeta u stariju porinjenog stupnja normalnosti. Ljubav modala prema detaljima posljedica je nastajanja da nikada ne dođe kraj idealnom svijetu koji nema nikakvog unutrašnjeg događaja. Poput kantovskoga ideala, taj idealni svijet prikazuje sliku beskonačnog pristupa koji će svaki nov detalj samo potvrditi, ali ga neće ni dovesti ni promijeniti. Taj bitni element hobakita – opsjednutost detaljima i nepovjesnom idiom – od velike je važnosti u vrednovanju konceptualnog okvira metode bratice Chapman, namna da se odnose prema problemu nastatkih logora s pomoću sredstva pop-artista. Ta metoda nije jednostavan čin trivijalizacije utrokovanih banalnih izvješćima događaja koji tone natrag u dubine linearnog vremena. Oporjenu bratice Chapman filmovima strave sasvim je obita, a možda je još i eksitirajuća u nastatku. Pake koji je unatrag u proširu 2004. godine pod nazivom Gott im Himmel? Ze wozus Circle (2006).¹¹ U koj stasoljici kaobitru hodu nastatkih vojnika za robljenih u klanu napada skupina polih mutanata na koji često gđu da više tyela djele ab tortu, pri čemu čitava skupina stvorenja obaju spolova oblikuje krug pojedinačnih glava s udovima koji strastaju iz njih u obliku klastatoga krda – što podjeka na neku mješavinu mračnog humora iz filмова strave i vizionarske anatomije Boschovih slika. Pogledamo li bolje, shvatit ćemo da na možemo razaznati što se točno bion prstir koga. Terikoni nastatkih vojnika stipe spajanje u apikskom pejzažu, što upućuje na to da je došlo do zagađenja. Međutim, skupina mutanata je brojčano daleko slabija od vojnika i ne stići nikakvog vojno jedino. Soudne figure vojnika, često ranjene ili bez glava, one se spremnima napasu jedne druge. A na vjehovima bratrujaka pojavljuju se nalikoni kosturi sa šjehovima, koji kao da predstavljaju trenutak metafizičke opvete koja nadilazi neposrednu bitku.

Ubrise nastatčkog režima, koji dak, implisitaju proizvodnju mutanata u medicinskom pokusima. Udi su u trivijalno univerzumu filmova strave i modelarstva kako bi prikazali nešto manje od vječn povratak događaja koji se ne može integrirati u povijest.

Ironično je što se jedan pravi kneslar u listu Süddeutsche Zeitung komoju na sklonost bratice Chapman detaljima, zbog čega navodno nisu uspjeli pokazati uvjerljivu kompoziciju cjelokupnog događaja.

"Bei der Betrachtung dieses Gemäldes verliert man sich rasch so sehr im Detail, dass man ein Gesamteffekt entgeht."¹²

[“Promerajući taj maslin, čovjek se tako brzo izgubi u detaljima da se usopie ne ostvaje neki cjelokupni dojam.”]

Unatoč karakterističnom New-Big-Art praznu bratice Chapman prema bilo kakvom pojmu uzvišenoga, pomaknute golvine perspektive upreio je daljinoga uzvišenoga koji je Kant postavio na raznu linionu. Opsjednutost detaljima, koja, kad smo već kod toga, ponče modernističko odbacivanje umjeća, dovode vrhunac u svim onim suštinnim glavama na kojima koje objeljavaju stvarnoga padu. Nije li sasvim valjeno reći da je naj strukturalni nedostatak golvine slike nastatčkog režima dobio jedno sasvim suvremeno lice – koje nje sprečava da ikada klastepmo to spoznaje u precizno definiranu razdoblje u 20. stoljeću? Možemo utratiti na toj stvari do kojne spekulativne točke, namne tako da ne okrivljavamo imaginarij filmova strave za trivijalizaciju sjedina na nastatkih logora, nego napro, da čak i u našoj receptiji generičke strave vidimo samo još jedan oijek tog događaja koji je prekrivio komunistički povijest.¹³ A detalj neće moći ometati taj verna buržujki težnjav za civilizotni kompozicijom kada se ispitivao i još uvijek nesigurni pogled iznenada susretna sa suštinnim licem jedne od onih glava na kojima i shvati da gledi u sasvim individualizirano lice dječakčkog vojnika – koje još uvijek nosi utraz šoka i omenadenja zbog apsurdne i stravične smrti.

B) Ogoljavanje umjetnosti do života Na tragu Agambenova koncepta "golog života" nakon izložbe Documenta 12

1. Studija Giorgio Agambena o "Homo Saceru"

Budući da ne postoji bita i golvota slika nastatkih logora, ne postoji ni čista i glarka linija koja bi vodila od tog najekstremnijeg sustava logora do čistog niza suvremenih pojava logora koje objeljavaju suvremeno stanje zapadnih društava kao simptom teško i nedostuka transicije. Dakle, izvan je ne postoji nikakva sličnost između logora strebljenja i sustava logora za migrante i obitelji, terapeutskih i disciplinarnih logora za menadžere, majetovne delinkvente i seksualne neretpice, logora za ljetovanje, teretakih parlova i getoskih zajednice, ne znači da su te pojave bitražnije i da ne dijele određene karakteristike koje ih objeljavaju kao simptome suvremenog društva. Da bismo ispitili pretpostavku da "ulogirujemo" sebe i druge, ne trebamo se oslanjati na stvaranje empirijskih pojava logora, nego također moderno krenut od teznakog pristupa logoru kao peridignu moderniteta kojemu je opisao Giorgio Agamben u studiji Homo Sacer. Agamben bi konstruirao politički modus postojanja koji integrira regulirni status logoriste u osnovnu terminologiju moderne politike. Postojanje "golog života" javlja se ako ga suverena vlast uključuje iz redovite političke zone. Taj uključeni,

11. Iste stvar loga djele bratice Chapman u ovom slučaju nali govije integrirani materijal i činjenom da je uputio to daleko nedavno podjednako djele. Keithenka Estle i olozno u njegova privremeni muzeju poljni Brice. Unatoč općih ijijskajima u pogledu originala u primolovima. Kojaj prigledu u bratice Chapman u njevele se odnosi cjelokupna karpografija prema suštinnim detaljima: namne prapoj i samo kroz dođu sa stvarnim djelom.

12. Alexander Menden. Hinter verd getraugt. Kritik der Ausstellung in der Tate Liverpool. www.sueddeutsche.de/kultur/menden-44666286. strukt. 2007.

13. Očito je da to daleko nepotrebno "prikazuje neozemstak holokausta". Čak i da je pojava besprijekljive figure u nastatčkim informacijama samo još jedan primjer valjive spajaduvnosti bratice Chapman. Bratrujkačev "Acelation" to bi dale još uvijek bilo visoma izvjestan primjer za kontakt u kojemu danas valje shvati bavljenje umjetnosti holokaustom – ne kao posvajanje događaja koji traži prikladnu reprezentaciju nego kao "otomoni događaja" koji prigajna i semne njele kadove reprezentacije. Sve do stvarnoga popularni kultura. Kako pise Simon Selzer. Nastatčijaku Bratrujkačev Otkrivena prekras umjetnički prekras: uljevdaje, koji i čak možda doboljivlje umjetnost Jekera i Dineasa Otkrivena. "Bratrujkač: Jekera i Dineasa Chapman. Uke i dog etiraju to na vama". London. Jay Jolliffe/Wilma Cuba. 2005. <http://www.wilma.com/en/works/chapman/bratrujka/>. ojekt. 2007.

anglijski "pirrovi" ili biopolitički ostaci klasične politike vezani su uz suverenu vlast paradoksalnom, ali čvrstom sponom: "pregoni", često uključujući isključivanje koje uzrokuje nesvodljivo brkanje unutrašnjeg i vanjskog u političkom subjektu

"... da se, usporedno s procesom zlog kojeg je etničke posjede postaje privirom, prostor golog života, izvorno postavljen na rub politike, postupno podudara s političkom pozicijom, uključivanje i uključivanje, vanjsko i unutarnje. I tako, privo i objećanje stupaju u područje nesvodljive nerazdvojenosti"¹⁴

Ova tvrdnja i ovdje nastaje jedan marginalni fenomen ili pak miješa naš temeljni pristup politici. Baveo se knjižom ideja "judskih prava" Hanna Arendt kao apstraktnim oblikom humanitarizma koji nije bio sposoban reintegrirati masu "razmjernih osoba" nakon Drugog svjetskog rata. Agamben poziva na redefiniranje cjelokupnog polja političkog identiteta. Ako je pravi definicija obitelji kao glavnog nositelja ljudskih prava tako potpuno neuspješna i ne ide dalje od licemjernog izražavanja dobrih namjera, postaje samo dva moguća odgovora: migriranih ili obitelji ili uobičajeno izražavanje dobrih namjera. Čin nedokaza kojim se nastoj ustanovi neka stvarnost zvan politika i društvo po sebi je politički čin koji nježe vlastitu političku utjecaj. A moć definiranja tog ostataka, tog "vanjskoga" koje je "goli život" upravo je definicija suverenosti kakvu nudi Agamben

14 Giorgio Agamben, Homo Sacer: Sovereign power and bare life, Princeton: Princeton University Press, 2002, str. 14

II. Povratak "golog života"

Simptomatično je da Agamben uvodi političku funkciju ograničavanja koju naziva "golem životom" u vrijeme kada promjene u medicini, biotehnologiji i medijima sve više oštavljaju definiciju života i smrti kao ontološki fiksnih kategorija. U tom smislu goli život nije ni jezero ni ermit, nego pokret ili točnije rečeno: povik: "Goli život" služi na neku vrstu sukoba koji navedno nadilazi sve društvene strukture i time uvodi vlastitu društvenu funkciju: njezina je uloga društvenih odnosa.¹⁵ U tom smislu "goli život" je konceptualno anoreksičan, budući da nikada ne može biti dovoljno goli život društvene i umjetne sfere ne postoji naprotiv nit, nitu sam ograničenja kojim se definira neka sfera ili neka zona bez vanjskoga. Postoje strukturalni razlozi zbog kojih je "goli život" tako usko povezan s uništenjem, otjeranjem i dozvolom za ubijanje bez žrtvovanja. Budući da se stabilna jezgra "golog života" nikada ne može dotaknuti, nedostatak "golog života" uvodi nasleđe pora u subjekt koji je pogođen obmanom da je sposoban ogoljeti nekoga do golog života

15 Postupio anali za stihovi molitve "golog života" kao ulazna društveni odnos dala sem u filmu "Einführung in die Politik der Biopolitik", koji će biti objavljen u ovom i nama sponumate konferencije "Ausgang aus dem Lager"

U tom smislu mogli bismo se zapitati predstavlja li čin političkog prosvjetljenja uvođenje takvog termina u vrijeme kada granice i definicije življenja općenito postaju nestabilne. Moglo bi se iako dogoditi da i ovaj put neko ime zroni onda kada sama stvar već počne nestajati. "Goli život" postao je jednom od glavnih tema humanističkih znanosti ako je u nastajanje bio novi virtualni svijet koji je dopuštao sve moguća vrste života bez pozivanja na neku stabilnu životnu entitet. Odmah nakon "golog života" nastupio je "Drugi život", to dvoje suprotna su bratja na ovom povijesnom obilježajom stablu. Iako subjekt u suverenom medicinskom životu može odabrati nekoliko virtualnih tijela i identiteta te ne čak uputiti u seks i zaraditi novac u obliku mnoštva fizičnih avatara, "goli život" ali ne neku doista život koji je odvojen od kompleksne organizacije društvenog ponašanja

Tako bi se "goli život" mogao opisati kao funkcija dekompleksiranja u nekom prekompleksnom okolišu u načinu koji Luhmannova opisuje "ljubav" kao funkciju bez specifične funkcije, koja prevladava cjelokupni sustav funkcionalne diferencijacije iako bi tvrdila da ne voli niti funkciju ili ulogu, nego osobu kao cjelinu. Već samo uvođenje te funkcije kao obzora očekivanja uključuje nemogućnost njezine apuriranja

Koliko god bilo opravdana svake sumnja u "goli život" kao ontološki obmanu – a Agamben je svjestan tih problema – toliko je nesvodljiv "goli život" kao ograničavajući koncept diskursa. "Goli život" je živj vlastiti diskurs

II Roger M. Buegerhal sudreće se s "golem životom"

Moremo reći na umu diskurzivni karakter "golog života" ako konačno dolazimo do točke gdje umjetnička scena priznaje svoju trajnu fascinaciju njemu. To je sfera dosegla privremeni vrhunac kada je "goli život" postao drugi i najnoviji na filmu Documenta 12. Iako je Agamben vrlo brzo bio navedeno ostavio u drugim djelima, on ipak još nije povratio svoje antropo-političko istraživanje na temu

u koju Hovegmyen dodaje sliku. Ta radica modernizira vodi u suprotnu argumentaciju "poetike golog života", koja odaje duboku bliskost sa čuvenom avangardnom jednakostom u umjetnosti: koja postaje životom. Christine McPhee skizira to u svojem uvodu.

"Predviđaj tajnoviti ili složenosti postaje sredstvom za razvijanje značenja i, čak ostaje dimenzije za umjetničko djelo blisko golom životu."

"Postoji i optimističan aspekt 'Goleg života', pisa intertextualni umjetnik Connor McGarrigle, odnoseći se na "život usmjeren prema ideji srca i iscjepi s oblikom života" u kojemu "posljednji putovni životni i proces življenja nikada nisu puka činjenice, nego uvijek i prije svega mogućnost života – radikalno ponovno promišljanje potencijalnosti života i života kao potencijalnosti."

Niti sam Agamben nije još ikovito visu između svoga antropo-političkog koncepta "golog života" i arhičkog koncepta "forma života".²⁰ Ipak, sasvim je jasno da egzistencijalno proglašava "golim životom" jednako umjetnost i proces življenja. Međutim, ovdje je daleko važnije osegavanje umjetničkih resursa same umjetnosti. To postaje sasvim očitim kada se čovjeka aktualna ideja integracije svakodnevnice prkosi u život u stilu šezdesetih.

"Zanimam me pomisao da unedostojnošću na jednostavne i svakodnevne stvari, kao što je šatnja gradom, započinjem proces koji razjašnjava ono što činimo: način na koji se odnosimo prema svjetlu svijeta otkrivajući značajniju istinu o našim življenjima u svijetu", pisa Christine McPhee, ponovno citirajući Connora McGarrigle.

Mogućnost da "goli život" kao pogodan diskurs o umjetnosti posluži kao takvo sredstvo za povratak nekim konceptima iz šezdesetih o umjetnosti koja postaje životom potvrđuje referencija na Lee Lozano u kasnijem ulomku razgovora.

"Lee Lozano, ona je došla do zaključka kako je umjetnički objekt dematerializacija. Pokušala je to izraziti naiznag op-art sliku, koje su također bile izazov raznu fizičkom tijelu. Naposljetku je postajala slikarsku strukturu koju nije mogla dovršiti. Prestala je slikati i ustajala na loše da je obješenost materijalnom razini umjetničkog projekta. Na temelju premisa kakvu napi Documenta, to bi bilo – linija i, čak ekstatične dimenzije."

HG Hovegmyen morda i polemizira o Burgheliovu "lijmotivu" dok sudionici platforme "Empyre" postaju sve umjerenijima zbog ustrajne šatnje kustoskih izložbe Documenta 12, koje se nisu umjele u dva rasprava. Ali on ipak ima snažne argumente, budući da bi se "goli život" dosti mogao upotrijebiti za obilježavanje nekih "starijih škola" estetike, kao što su "arte povene", mimetizam, sve moguće vrste redukcionalne, ali i formalne svakodnevnosti slikovni situacionizmu itd. Ipak, Lee Lozano bila je ponir u višenom kada definicija života nije bila tako loka kao danas. Izjava o životnom činjenici kao formama umjetnosti postaje je gesta koja već svojom vlastitu povijest, a povrh toga i odjek s druge obale koji postupa na tvrdnju Cezara Wilda da istina priroda oporuka umjetnosti, a ne obnovo. Je li moguće da "goli život" nije ništa drugo od zvo zanita gdje se život briše u umjetnost, a umjetnost sa životom? U svakom slučaju, postaje određena nacija u zlaganje same arhičijalnosti ogoljavanja koju smo ranije analizirali. Ako se "goli život" javlja kao posljednje nade da se može početi živjeti s nekim temeljnim i ponir što bi moglo skupiti umjetnost i njegova osuđujućeg kolebanja s trgovinom, izlavlom, medijima i pop-kulturom, neumorno de doo do razotkrivanja, budući da je goli život ustavn rezultat krajnje arhičijalnosti i otuđenja. Umjetnost bi piki mogla pogrešno protumačiti vlastitu sklonost prema njemu: on počiva uglavno u to arhičijalnosti, u objasnoj gestu u onome "acne prutusa" ogoljavanja stajane i mnogolake životne forme od određenih elemenata kako bi se izdali ili izdoli drugi. Iako je ta sklonost ekapermanenancije sa živim dosti zasljeđujuja prijeto takvih života redukcije, zlaganje i apstrakcije u domenu umjetnosti predstavlja autoritaciju i samopropovijedanje dubine. Ako osemica "golog života" od strane umjetnosti dovodi do uvjda da ono što se proizvodi ogoljavanjem nije ništa drugo od ekvivalenti setoce života u laboratoriju, sve su one gotovo fivoline eksteriorizacije imale smisla: barem ako umjetnost sa svoje strane prona činjenicu da ona ne uvodi apstrakciju u dubivo kao dier s nabe, nego nastavlja i transformira one apstrakcije – uključujući "goli život" – koje se već događaju, kao procesi društvenog života.

²⁰ Giorgio Agamben je u intertextu s Ulrichom Beufom iz German Law Journal 2004 i neomismo de njegove građe o "Homo Saceru" još raz goleme i neuvije de de visu između "Homo Saceru" i "formi života" koji semu bitnost duala. "Homo Saceru" stvoren kao bita semu način na početku obilježiti životu koji jevističan i bitost, ponovno, rasprava žvito bit, kako na konceptima forme života i goli života. Ono što je razvijen formom života, to je život koji se uvije ne misla nadvoiti od svoje forme. Žvito u kojem uvije nva moguće odvratiti misla postat golog života. I to također ulazi u gnu koncept "prvevnosti". Hovegmyen ga manifestivno koristi koncepte profila-437, 438 i 439, 2007, str. 613.



Homo Sacer and the Consequences
Two remarks on Holocaust
commemoration and 'bare life'
in contemporary art

Katharina Zakravsky

A) The Order of Memory
On being haunted by the camp now and then

1. Who owns the memory of the Holocaust?

Every country and every society has their own 'history of the camp' – which already implies a certain dialectics: the camp as heterotopia, as 'non-space', as caputivity as a zone of indetermination, as a permanent state of emergency – in any case it has its history outside of official history. This is structurally not a matter of suppression, repression and denial of historical or collective crime and guilt. It is the very definition and regulation of any 'camp' that it is being excluded from the regular order of citizenship. It is therefore a difficult stance within both political theory and activism to simply call for a re-integration of 'camp history' into the mainstream of the history of (European) culture. If this were possible, the 'camp' would end up as just another 'industrial accident' on the main road to civilisation. Ironically, often the same people who claim – against all evidence in the media and in historical research – that the history of the annihilation camps is still denied and kept secret expect some sort of 'integration' of the memory of the camps into the public self-representation of European nations.

The political claim follows the logic of a promise of self-therapy through enlightenment: if the history of the camps is being commemorated collectively and publicly, European society will reach a more civilised level that prevents it from ever returning to a similar system of dehumanisation. If the expected success is not to be noticed, the argument states a still not sufficient effort of remembering. Every new emergence of xenophobia, racism, police violence, terrorism, gated communities, ethnic cleansing in Europe is answered with a call for a more intense and a more public commemoration of Nazi crimes as if this complex, painful and demanding memory were the *heal-all cure* for all failures of civil society.

But more public displays of contriteness, more school classes being led through camp memorials, more concerned commentaries in newspapers do not only not improve European civic society, these efforts are actually trivialising the memory of the camps.

If one takes only a very brief glance at contemporary historical research on the camp system of national socialism – and this has been the most extreme, but not the only camp system in Modernity – we can see that this field is not appropriate for public education, let alone the moral education of the common citizenry. The NS camp is not the foundation of liberal Europe.

The quite hypocritical project of educating the European public through NS commemoration is reaching an almost grotesque state if this argument is being used to mute any effort to investigate something that could be called the contemporary fascination and immensity of the 'camp'.¹ In central European countries such as Germany and Austria, a section of public discourse still claims that there is not enough public discourse on NS camps. As this claim does not make a big difference between qualified historical research, reports of witnesses and victims, basic education and denial by the generation of actors and those who identify with their soldier's narrative of 'doing one's duty', this vague call is nothing but the creation of a permanent demand for one's own discourse – a gratification for having the right attitude. For an Austrian it is easy, on the other hand, to grow allergic to any 'Gemeinschaftsgeschichte' (community of conviction) as this mode of social cohesion has been introduced by the very blue party that is still alive after growing an orange cystle the justified but sometimes overrated target of liberal and leftist criticism in Austria and elsewhere.

A strange and mannered expression such as "Postmodernism"² used in the year 2006 to denigrate any research on contemporary camp phenomena as a simple denial of the one and only relevant camp system of the NS regime cannot signify more than a certain claim of this discourse to be on the right: that is, the left side and this certainly might cause a lack of insight, as it should be quite clear by now that historical and social differentiation between camp phenomena cannot quite be compared to the denial of the impact, if not, the existence of the Nazi camps by the actions' generation and their followers. To demand of anyone who does research on the recent emergence of rather artificial and fleeting social formations on capslanities, temporary structures and the logistics and interaction of anonymous groups³ that one has to focus exclusively on NS history does not only mute contemporary research and discourse but in fact instrumentalizes the very memory of the event it claims to preserve.

III. A Secular Religion

A fundamental interdiction of differentiation and actualisation, a clear order to always stay with the most blatant facts, a call for a permanent public display of commemoration and, most of all, the



Rachel Whiteread, *Marble for the People*, 1993, and *Flint*, 1995

- This essay tries to respond to an ongoing public controversy in Vienna that studies of Holocaust museums have different tasks what happen to have one thing in common they are all agreed by what they think is a major result of contemporary camp studies on the memory of the Holocaust that they attach conferences and public events they have not bothered to tell in person. See the article "Verheimlichung macht Spaß: Das Spiel mit dem Lagergeschehen in der Kunst" from Theodor Koller's translation "Theatralisation of 'fun' playing with the concept of the camp on the interface of art, pop and theory" (<http://www.mimrose.org/deutsch/ausstellungen/verf1196>) by Oliver Marchart and Nore Sternfeld in the Austrian magazine Mimrose that was made - I go to the Documents magazine platform even though it has not been translated so far – and a bit earlier as a response to a conference on camps and gated communities from architectural and philosophical perspectives organized by architect-turned-theorist Christa Kernheimer at the WUK in 2002 (<http://lib.ru/docs/papers/m/regime/0002-October/0002037.html>, 20 March 2007) a text by Alice Rachtig which did not take part in the conference herself (http://www.unidoc.at/unidoc/abstracts/verf/heftendruck/dokumente/02CAS023/CAS023AC/023AC%20057553/00058755.htm?page=full&info=&id=2007_26_March%202007, 26 March 2007). Even though I have been attacked by these authors as if I am a leading coordinator of the camp project created by Marchart/Sternfeld and have been a participant at the WUK-conference I am not angry defending myself but want to clarify the very framework of the debate – using an opportunity not neither WUK then planning but not realizing a publication may the editorial board of Mimrose were willing to grant)
- The last words of the article in Mimrose are: "Denn Spaß ist, wenn endlich andere Schlüsse auf mit Leben im Postmodernem" ("For it is fun if fun would have an end in postmodern") Marchart/Sternfeld a G.
3. The above mentioned camp project is a cooperative platform for the analysis of all the methodology of contemporary camp phenomena and their basic socio-political processes from the prospects of art-science research and dialogues with artists in Vienna the first leaders: Friedhelm Koller and Kerstin Thoma. A joint director/curation: Alexander Mielke (artist/scientist) and the author as the co-organizing team in Vienna. This is my second camp project. The project started in 2008 on this day I feel I have a conceptual process "first world camp": the suggested prophetically building a "nighttime camp" for the rich citizens of the West. From this rather cynical concept emerged the process for ongoing research and the development of performance and art strategies to analyse these contemporary phenomena. Already the international character of the platform makes clear that this project is in no way designed to reach the impact of the Holocaust by "talking on the present". The discussion of whether the exponents of something the Mimrose-article lists "Post-Links" / "post culture left" should be prohibited from any public statement on Holocaust commemoration and trained experts to restrict in a discourse to strictly academic scientific and academic contents should be left to the very same published this somewhat police-like wish really to prevent from anything.



Afraid Haidick: Memorial gegen Krieg und Faschismus
Monument against War and Fascism, Vienna, Austria
Afraid Haidick: Memorial gegen Krieg und Faschismus
Spomenik protiv rata i fašizma, Beč, Austrija

claim to keep one's memory of a major historical event stable, clean and focused – what does this resemble? To put up the hypothesis that this discourse resembles the basic structure of a religion should not be taken as a cynical denunciation but as yet another call for enlightenment. The memory of the crimes of the Second World War came to be the secular religion of civil Europe. This fact does not diminish or justify proper historical research. Yet the religious drives of the Second World War is simply a completely different discourse that cannot and should not intervene with historical research and has a very difficult relation to artistic practice still to be analysed – to say the least. I do not claim that this religion can or should be abandoned by the fact of being named – in the logic of the spectacle that can be expelled as soon as one can call it by its name. This religion in the closet calls for us admitting that we as a civil society need this religion and do not miss up our needs for the cultivation of a certain memory with the documentation and historical investigation into complex historical facts. Any religion is very selective with facts and carefully chooses the few facts it does not want to be changed, reduced or augmented. If my hypotheses were true and there would be a civil religion of commemorating the Second World War that is not to be mixed up with historical research, then this would also support my first claim that the history of the camp cannot be integrated into regular national histories. This unique crime if commemorated properly would blow up any definition of national citizenship – and actually it does so by eroding it. This process of erosion has been necessarily slow as the waking up to a memory of the event had to undergo a state of collective amnesia. To blame a collective for this amnesia by making it a moral judgement not only against actors but an entire society is actually in danger of preventing the emergence of memory when its time has finally come. We as a society cannot plan to do the case after everyone who is morally obliged to has finally remembered the events. It is too late for that – and it has always been so. The aftermath of this event has its own collective half-life in terms of atom physics. And while this aftermath goes on eroding national identities the memory itself changes. It does not simply change from a state of amnesia to a state of consciousness. And again there are voices who claim that it is a flaw of morals or attitude to point out the changes of remembrance. Yet this claim to own the right memory and thus to be entitled to demand it of others is again proof of the hypothesis that this is in fact a religious setting. The civil religion of the Second World War can be described as the mantle that grew around the glowing core of erosion that prevents the history of the camp to ever be re-integrated into a national history. It slowed down the erosion, made it almost invisible, enabled new generations to grow up who could face an event that demands nothing less than a completely different sense of identity, citizenship and society. Rather than blaming the actors' generation that they did not succeed in remembering and thus failed to liberate the next generations from the weight of their guilt, it would be wise to accept the fact that only the next generations are able to work on the memory of an event that is rather an event horizon that keeps on shifting the whole perspective on history and memory.

In this sense, there cannot and will never be a state that could be properly called "Postnazism" if not for those who are blinded by the very event horizon they are caught in.

III The controversy on Holocaust monuments

4. For treatment of the theme of survival see Pamela Levin: "If this is a Man/The Truth" London: Penguin, 1979. Giorgio Agamben refers to the connection of testimony and shame in his second part of *Homo Sacer: "Remnants of Auschwitz: The Witness and the Subject"* (New York: Zone Books 2002).

5. One site of the ongoing debates on Holocaust remembrance is provided by around Georgia Gidi-Huberman and her book *"Images me pèlent"* about to be published in German. In his paper "Ouvrir les camps: former les yeux" given at the conference "Ausgang aus dem Lager" (Exit/Out from the camp) organized by Jürgen Schwanke and the Academy of Arts in Berlin in December 2005 (a record is about to be published) Gidi-Huberman has given an implicit answer to the debate around the unrepresentability of the camp. There he revisited the site of a minor concentration camp in Cracow and is to describe the "Opening of the Camp" in this concrete case by the American army and Soviet media in a one-to-one fashion as a slow and painful process. In this sense every new effort of "opening the camp" has to be a process in itself – a dawn both ethical and methodological that might be even more demanding than a strict "negative theology" of representing the camp.

There is a tacit consent that the horrors of the 20th century camps – most or all the Nazi camps – exceed representation in principle. If the impossibility of representation blurs into the even more basic questions of visibility there is the danger of three very different modes of invisibility suddenly becoming congruent: the efforts of the actors' generation to suppress and deny the memories of the crime and the victims' generation to overcome the memories of pain and humiliation, and even the shame of survival – and the far more abstract yet also moral claim of such extremes of violence and pain being beyond the realm of visibility and representation in general.⁴

With this claim firmly in place there would be no other approach to the issue but discourse and research. Art could not relate to these topics in any concrete sense.

And indeed there has been a lot of arguing over the symptomatic connection of camp commemoration and art when it comes to the question of the monument. In the function of the monument as the setting of the public and collective, of widely visible and highly symbolic signs, art reigns some of its former proximity to the social. And the quasi-sacral function in a secular society had to radicalise the Apollonian around the question of "representing the camp". On the one hand, the intention of representation already bears similarity to a social taboo which would appeal to art to be the embodiment and keeper of this taboo, on the other hand, there is a potential hostility to art when it comes to "handling art" a contemporary complicity with pop culture, spectacle and the commercialisation of public space. Finally, there could be a third position that in fact fears and rejects the quasi-sacral character of art in dealing with the last taboos of secular society – such as the Holocaust – and demands for a purely rational and moral discourse on the topic. During the minutes all these arguments collided in sometimes quite violent discussions within local communities when it came to deciding about public architectural monuments of the Holocaust in Vienna and Berlin.

the artist Rachel Whiteread's monument „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ had been established on Vienna's Judenplatz in 2000: there had been a "great effort on the part of the Viennese and German intellectual scene to prevent the monument from being mounted at all. This was a sign for the very basic rejection of Holocaust monuments in general as Whiteread's solution of a very compact and opaque tomblike concrete building resembling a library with the spines turned inwards was in fact not likely to provoke aesthetic dislike."⁶

Thus the rejection of the Whiteread monument touched even deeper ground and asked the principle question if a public work of art could ever be an adequate memorial for the Holocaust: In a heated controversy in the Viennese "Jedoo" in June 1999, the pro and contra monument camps were heavily pumping into each other. Hito Steyerl and the author happened to be the representatives of the pro-monument faction – even though very different in many respects, both happened to be members of a younger generation – whereas the fervent opponents of any monument present at this discussion could be roughly defined as academics of the 68-generation. This proved to be of great significance as the main argument condensed in the claim of the opponents for a basic abyss between artistic manifestation and Holocaust memory. When confronted with the question of how the public and political task of a collective memory of an event should be fulfilled beyond the detailed research work by specialists, the answer was: the only adequate memorial is an ongoing discourse on the Holocaust as such. Yet as the exponents of this argument happened to be writing academics themselves, this self-empowerment left a bit of a sour tautological smack – the shorthand version of the argument being: the best monument is us [writing].

Apart from the fact that there might be good arguments that the written word in an age of mass media does not automatically produce a more dignified and authentic memory than a work of art, there lies an even more basic problem in this claim that touches upon the relation of subjectivity and history. Making permanent discourse the only dignified memory indicates that the event to be commemorated is a stable and fixed entity occupying a stable slot on the time line, and the only task would be to fix one's eyes and minds on this monumental event. The event would not change no matter if a witness, a historian or a politically concerned member of the 68 generation would refer to it. And there is the rub. The idea of discourse as monument implies stable subjects who can promise to be the keepers of memory.

Therefore they can reject any hermetic sign in principle as these signs imply a crack in the line of remembrance: a basic failure to guarantee the continuous transfer of memory.

And exactly there was the consent by a younger generation that a public monument of a certain size and hermetic quality maybe even more significantly embodied by Peter Eisenman's Holocaust monument in Berlin could be a public gesture to state that the memory of the event is not guaranteed by permanent discourse or history lessons in public schools, let alone the display of KZ imagery doing violence to the victims once again by rendering them as anonymous examples of their own fate⁷. monuments do not represent the event, they set a task for each new generation to accept the discontinuity of the event and to reestablish a precise mode and form of memory for each new social and historical situation.⁸ Nobody can claim to own the memory, at least nobody apart from the generations of victims and witnesses, no matter how righteous the conviction might be. The memory is – to quote once more a famous definition by Max Weber – a matter of responsibility, not of conviction.

By neither fixing the position of the subject nor the event as a matter of fact but only the monument as something like a knot in the fabric of collective memory one discovers a law of historical perspective. The singularity of the Nazi camps is not a monolithic fact to be stared at but an event beyond representation that changes the position of the subject.⁹ If apodictic statements of the impossibility of art and poetry after Auschwitz have often been quoted against all evidence of art production after 1945, this still holds true in the sense that this event changed the very province and definition of art: one could not write the same kind of poetry after this event. This does not render Paul Celan a self-contradiction.

IV. Trivializing the camp? The Chapman brothers as example

The dynamic relationship of subjectivity and history stemming from the event of the Nazi camps has to reach its climax when it comes to so called "poor aesthetics"¹⁰ responding to the event. Such statements usually provoke an immediate response of disgust accompanied by a pseudo-sacral discourse of taboo and "good taste". Yet this discourse does not really deserve a serious treatment as it is informed by ideas of good taste and decency that originated in the bourgeois aesthetics of the 18th century and are anyway blown apart by the very event this discourse claims to do justice to.

Therefore I want to reflect on this question of one of the last "taboos" to be broken by taking a very prominent example: the topical work of the brothers Chapman.

⁶ I emphasized the hermetic quality of the work by the artist's decision with casts of mirrors. In this sense the material resembles the cast of an interior whose outer shell is missing. See: After Images: Art as Social Memory, bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004.

⁷ At the above mentioned conference "Auschwitz und sein Legat" Hito Steyerl was referring to the images of the anonymous victims on the example of Alain Resnais' film *Nuit et Jour* (Night and Fog 1956/64).

⁸ In his programmatic article for the catalogue of an exhibition on art and the Holocaust, in Bremen 2004, "After-images of the Holocaust in Contemporary Art", Jürgen E. Young writes: "I would [...] add the study of commemorative forms to the study of history making historical history the combined study of both what happened and how it is passed down to us." After Images: Art as Social Memory, bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004, p. 20⁷.

⁹ In all these debates it used to be an elegant move to cite Jewish God's "invisible monument" as a noble example of an appropriate Holocaust monument. Yet one has to note that in the case of the Haidub monument, it was the concept of a monument that involves the public as a process of becoming, invisible that makes the work unique and thus "appropriate to reassign" "invisibility as standard solution." On Gott's monument see Jürgen E. Young: "After images of the Holocaust in Contemporary Art", After Images: Art as Social Memory, bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004.

¹⁰ "After each artist's desire Pauckstodtstrubler on: können als ein Kaut Pop-Thema-Raus zu Verherrlichung der Kämpfe, da es ein in der Medizin: "einwachen Lagerplatz" ist, ist ein." Also beyond deep provocation there are revealing aspects in the image-poetry that is arising from a fashionable extended concept of the camp.

the Chapman brothers' farms started with Hell, an installation of miniature Nazi soldiers and KZ prisoners fighting each other in a camp architecture resembling the detail-obsessed aesthetics of model train landscapes. The treatise this work shares with hobby art makes the references to the historical event of singular cruelty and horror both more striking and more controversial. Model train landscapes are lovingly built over months and years to conserve an idyllic vision of a world in a state of heightened normality. The hobbyist's love for detail is an effect of the effort to never come to an end with an ideal world that does not have any inner development. Just like the Kansen ideal, this idyllic world displays the image of an infinite approach that each new detail can only confirm but neither complete nor transform. This mode of hobbyism – obsession with detail and ahistorical stillness of great importance in the assessment of this conceptual framework of Jake and Dinos Chapman's move to treat Nazi camp issues with the means of pop aesthetics. This move is not a simple act of trivialisation caused by the banal fact of the event sinking back into the depth of linear time. Their intonation with horror movies is obvious and it might be even more blatant in a follow-up installation to Hell (that was destroyed by a fire in 2004) Gott im Himmel! Ze wozus Circle (2006) ¹¹ There a disorganised mass of Nazi soldiers trapped in a narrow valley is being attacked by a group of nude mutants, often two and more bodies sharing one torso, a whole group of creatures of both sexes forming a circle, single heads with limbs growing from it in a swastika formation – references to the grim humour of horror films mingled with the visceral anatomy of Bosch's paintings. On close inspection we cannot recognise who is precisely fighting whom. The Nazi tanks have been buried in an alpine landscape implying that there had been an ambush. Yet the group of mutants – by far outnumbered by the soldiers – does not resemble a military body. The tiny soldier figures, often wounded or without pants, seem about to attack each other. And on the hill tops these skeletons with helmets appear that seem to represent an instance of metaphysical revenge beyond the immediate battle.

The horrors of the Nazi regime implying that even the production of mutants by medical experimentation have entered the trivial universe of horror movies and hobbyism to display nothing less than the essential return of an event that cannot be integrated into history.

Ironically, a snotty critique in the *Süddeutsche Zeitung* complained about the Chapman's love for detail that would not be able to present a convincing composition of a total event:

"Bei der Betrachtung dieses Gemälses verliert man sich rasch so sehr im Detail, dass ein Gesamteffekt entsteht." ¹²

(Viewing this massacre one loses oneself in details so quickly that no total effect can emerge.)

Despite their characteristic New-Brit-Art contempt for any notion of the sublime, the lack of a total view is precisely the definition of the sublime that Kant made canonical. The obsession with detail that, by the way, revokes Modernity's rejection of craft reaches its climax with all those tiny heads on spears that mark the rocky hillsides. Isn't it a very valid statement to give our structural lack of having a total picture of Nazi crime an utterly contemporary face that prevents us from ever burying this memory in a well defined period of the 20th century? We can validate this statement even up to the highly speculative point of not blaming the imagery of horror films for trivialising the memory of the Nazi camps but on the contrary, seeing even in our reception of generic horror one more reversion of this event that bridges up history's continuity. ¹³ And detail does not spoil this very bourgeois claim for total composition when the investigative and still tentative gaze suddenly locks into the tiny face of one of those speared heads to find itself looking into the utterly individualised face of a young boy soldier still bearing the expression of shock and surprise about an absurd and gruesome death.

B) Baring Art to Life

On the aftermath of Giorgio Agamben's concept of 'Bare Life' in the wake of Documenta 12

L Giorgio Agamben's study on 'Homo Sacer'

As there is no clean and total picture of the Nazi camps, there is also no clear and smooth line going from this most extreme camp system to a whole set of contemporary camp phenomena that mark the contemporary state of Western societies as symptoms of a heavy and multiple transition. Stating that there is no similarity between extermination camps and the camp systems for migrants and refugees, the therapeutic and disciplinary camps for managers, juvenile delinquents and sexual deviants, holiday camps, event parks and gated communities of course does not mean that these phenomena are meaningless and do not share certain traits that mark them as symptoms of contemporary society. To examine the intuition that we are 'campifying' ourselves and others, we do not only have to rely on the investigation of empirical camp phenomena but we can also start from the theoretical approach to the camp as a paradigm of Modernity as outlined by Giorgio Agamben in his study on 'Homo Sacer'. There Agamben constructs a political mode of existence that integrates the

¹¹ Even though the choice of the work by the Chapman brothers in this case is not very refreshed it has been motivated by the fact that the portfolio work has been recently added to the collection of Richard Egan and is on display in his private museum near Vienna. Despite the generic doubt about the original in Postmodernism the Chapman's are part of it, in principle the relation of the whole composition to minute detail can only be estimated through contact to the actual work.

¹² Alexander Menden: Hotel und geknuspert. Kritik der Ausstellung in der Tate Liverpool. www.sueddeutsche.de/kultur/antike/40476308/ March 2007

¹³ It is obvious that this work is in no way an "appropriate representation of the Holocaust". And even if the appearance of headless figures in Nazi uniforms would be just another example for the Chapman brothers' rather generous obsession with Benetton's "Acconci" this work would still be a very vivid example for the context in which their involvement with the Holocaust has to be understood today: not as an historical event taking far an appropriate representation but as an "event horizon". Reverting our very codes of representation down to the stereotypes of popular culture: Simon Baker writes: "Unfortunately, Benetton's The Great Picture of 44 overtones, embellishes, colours and perhaps even improves the art of Jake and Dinos Chapman." Baker: Jake & Dinos Chapman: Like a dog returns to its vomit. London: Jan Jorging White Cube 2006. <http://www.whitecube.com/en/thechapmans/252> March 2007

regular status of the camp detainees to the basic terminology of modern politics. The assistance of 'bare life' emerges if sovereignty is excluding it from the regular political zone. The excluded, seemingly 'natural' or biopolitical remainder of classical politics is bound to sovereignty by the paradoxical but right bond of the 'ban', a gesture of an including exclusion that causes an irreducible blur between the interior and the exterior of the political subject.

that, together with the process by which the exception everywhere becomes the rule: the realm of bare life – which is originally situated at the margins of the political order – gradually begins to coincide with the political realm, and exclusion and inclusion, outside and inside, bios and zoë, right and fact, enter into a zone of irreducible indistinction.¹⁴

This claim is either overstressing a marginal phenomenon or changing our basic approach to politics. In his treatment of Hannah Arendt's criticism of the idea of 'human rights' as an abstract form of humanitarianism unable to reintegrate the masses of 'displaced persons' after World War II, Agamben calls for a redefinition of the whole field of political identity. If the legal definition of the refugee as the main addressee of human rights is so utterly unsuccessful and does not go beyond hypocritical declarations of good intentions, there are only two possible answers: to marginalize the figure of the refugee or to take the problematic legal status of the refugee as a hint to rethink the whole classical set of definitions concerning nationality and citizenship. In this context 'bare life' functions as a limit concept. If taken as signifying something like a biological core that could be based by peeling off all cultural and social layers of a human being, then 'bare life' is revealed as something like a test, as this very definition of reduction by peeling is exactly the biopolitical ideology that accompanies the very relation between sovereignty and political subjectivity. The act of reduction that wants to state a reality outside of politics and society is in itself a political act denying its own political impact. And the power to define this remainder, this 'outside', that is, 'bare life' is the very definition of sovereignty according to Agamben.

II. The Pull of 'Bare Life'

It is symptomatic that Agamben introduces a political limit function called 'bare life' while changes in medicine, biotechnology and media make it more and more difficult to define life and death as ontologically fixed categories. In this sense bare life is neither a core nor an entry, it is a move or, even more precisely, a pull. 'Bare life' resembles a kind of suction that pretends to go beyond all social structures thus introducing a social function of its own: the function of denying and canceling social relations.¹⁵ Thus 'bare life' is conceptually anaesthetic, it can never be bare enough. Outside of the social and artificial sphere there is a simply nothing, nothing but the limit to define a sphere, a zone without an outside. There are structural reasons why 'bare life' is so closely linked to annihilation, extermination and the license to kill without sacrificing. As the stable core of 'bare life' can never be touched, the lack of 'bare life' introduces a violent impulse as the subject stuck by the delusion of being able to stop someone to bare life.

In this sense one could ask if it is an act of political enlightenment to introduce such a term while the limits and definitions of being alive in general become so fleeting. It could well be that this time a name also pops up when the thing is about to vanish. 'Bare life' became a major issue for the Humanities while a new virtual world emerged that allowed for all sorts of life without reference to a stable living entity. Right after 'bare life' came 'Second Life', these two are opposite siblings from the same historical family tree. While the agent of contemporary media life can choose several virtual bodies and identities and can even have sex and earn money as a multitude of fictitious avatars, 'bare life' resembles an extra life that is separated from the complex organisation of social conduct.

Thus 'bare life' could be described as a decomplexifying function in an overcomplex environment – similar to Luhmann's description of 'love' as a function without a particular function that just cuts across the whole system of functional differentiation to make the claim of not loving a function or a role but a person as a whole. The very introduction of this function as a horizon of expectation already implies the impossibility of its fulfilment.

As justified as every doubt against 'bare life' as an ontological delusion may be – and Agamben is aware of these problems – so is 'bare life' irreducible as a limit concept of discourse. 'Bare life' is its own discourse.

III. Roger M. Bueghele comes across 'Bare Life'

We have to bear the discursive character of 'bare life' in mind if we finally come to the point where the art scene is confessing its ongoing fascination with it. This after reached a temporary climax

14 Giorgio Agamben: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, in: Daniel Heller Roisman (eds): *Stanford University Press* 1996, p. 9.

15 A more thorough analysis of the ethical implications of 'bare life' as a cancellation of social relations is delivered in my paper 'Einschränkungen / Barings / Disavowals that will be published in the publication of the above mentioned conference: 'Aussagen aus dem Lager'.



The building lot in the Horyokai Museum in Berlin, Germany, Spring 2004. / Graduate Symposium Hochschule für Künste, Nürnberg, project 2004.

with 'bare life' becoming the second Lethmorf of Documenta 12. Even though Agamben had been very elaborate about aesthetics in other works, he had not as yet connected his anthropological study on the 'homo sacer' to a particular discourse of art. Whatever his reasons might have been, the art world swiftly intervened to fill in the gap. And the curator of Documenta 12, Roger M. Buergel, picked up the Agambenian term to give a strange and unexpected twist:

"What is bare life? This second question underscores the sheer vulnerability and complete exposure of being. Bare life deals with that part or our existence from which no measure of security will ever protect us. But as in sexuality, absolute exposure is intricately connected with infinite pleasure. There is an apocalyptic and obviously political dimension to bare life (brought out by torture and the concentration camp). There is, however, also a lyrical or even ecstatic dimension to it – a freedom for new and unexpected possibilities (in human relations as well as in our relationship to nature or more generally, the world in which we live). Here and there, art dissolves the radical separation between careful subjection and joyous liberation. But what does that mean for its audience?"¹⁴

16 Roger M. Buergel barely visible on www.documenta12.de/en/home.html, 28 March 2007

This statement is meant to be both programmatic and provocative. Already the aperturist proximity of the "concentration camp" to something that is oddly called a "lyrical dimension" is causing certain puzzlement if not outright indignation. Even in Buergel's only had in mind to indicate that 'bare life' has more dimensions than only the aspect of excluding a politically accused subject that is being turned over to unanchored physical and legal violence – the definition given by Agamben's 'Homo Sacer' studies – one can still ask if just marking two extremes without any mediation is the best way to extend the understanding of 'bare life'. How does one come full circle from 'torture' to the "freedom for new and unexpected possibilities", let alone the supposedly "infinite pleasure" of "absolute exposure"? Even if we do not play the pedantic Lacanian and ignore the quite dubious claim for "infinite pleasure" outside the realm of mystical theology, there is still a lot to be asked about the sudden change from torture to pleasure. Is 'bare life' in principle a dimension of extremes that just sum over into each other without any transition? If so, shouldn't there be an analysis of the very reasons why 'bare life' resides in the extremes? A first step to such an analysis that in a short paragraph cannot of course provide might be implicated by the term "vulnerability". Also, vulnerability is a limit concept referring to the limits of the human body always being questionable and precarious. If the body is based down to the skin a limit has been reached that is in itself an overdetermined zone uniting social, sexual, medical, aesthetic and political issues. The bare skin is vulnerable in principle, no matter if the skin is actually being hurt or cut, because the skin as limit has to be acknowledged by the other. If the skin is not being treated as 'Anitida' in the sense of Levinas, as a face facing the other as ethical appeal, this very skin is already being hurt by an act of violence. When it comes to the skin there is no neutrality.

If this description is correct, a sexual meaning of barring someone to bare life might only be limited to a sadomasochistic game in which one partner agrees to being treated like a prisoner or a 'homo sacer'. Yet this setup would still be based on a contract between two persons that were clearly not 'homo sacer': when they both consented to play this game. In any case, being and exposing oneself in a sexual context is not the same as reducing the other to 'bare life' – unless the basic ethical term Agamben introduced would be powerful enough to also change the sexual meaning of bareness.

II „and the 'Empyre' responded

It is no wonder that a group of artists and theorists who picked up Buergel's Lethmorf to gather for an internet discussion on the Australian platform 'empyre'¹⁷ last June were quite out of their wits about what to make of the new affair of 'bare life' with fine art. The many complex reflections and reactions of the six invited guests¹⁸ and twenty-three participants¹⁹ under the moderation of Christina McPhee occupy more than 100 A4 pages.

The topics treated by the empyre list span from humores, Katrina and its aftermath as witnessed by Michele White to the experience of being a politic prisoner in Argentina that Ana Veldas refers to, from the impossibility of an about 08/11, the unlawful constraints of Guantanamo Bay as embodiment of 'homo sacer' to the football world cup in Germany as a manifestation of 'bare life'.

If one tries to simplify the arguments there are two opposing positions: one doubting that 'bare life' has anything to do with art (), the reduction to bare essence, to mere survival, does not create the conditions for art – as controversial New York-based performance artist and empyre participant G.H. Hovagimyan puts it. Even though Hovagimyan's multifarious and self-contradicting statements do not always correspond with this argument, it is coherent in itself. It implies a rather classical definition of art though – understanding art as a luxurious phenomenon of a rich and differentiated society. It does not need a bare, out good-life to have enough free capacities for the production and reception of something unessential such as art. Of course, this rather classical argument does

17 The discussion is a publication on 'empyre' a self-named space. The hypertext version of the discussion is at <http://www.0811.org/empyre/empyre.html> (2006-July, March 2007). On <http://0811.org/empyre/empyre.html> (1/37) you can find "a report (also known as THE THING) because it was a minister to write". By Christine McPhee and on <http://0811.org/empyre/empyre.html> (1/34) there is a reprint of the discussion.

18 Michele White, Tine Gosselens, G.H. Hovagimyan, Susanne Mendelsohn, Connor McGinley, Jordan Crandall.

19 Aletha Croteau, Ana Veldas, Louise Dige, Sue Fowler, Timothy Benson, Mark Dubensk, Kelly Dink, Deborah Gaudin, Glenn Wase, Greg Smith, Jacky Sewell, Jacques Gane, Jim Andrews, John Haber, Luigi Padellani, Marc Gerrard, Maria Gaudin, Nicholas Brown, Nicholas Ruz, Patrick Lohy, Ryan Giff and Brian Karmali.

quite correspond with the self-deception of Modernity that Hovgaard follows elsewhere. This tradition of Modernity leads to the opposing argument of a "poetics of 'bare life'" that shows profound complicity with the famous avant-garde equation of art becoming life. Christine McPhee sums this up in her introduction:

"The condition of vulnerability or exposure becomes a requisite for the unfolding of meaning, even an ethical dimension, to the work of art near 'bare life'."

There is another more optimistic aspect to 'Bare Life' – not artist Conor McGanghly wrote, referring to 'life directed toward the idea of happiness and coherence with a form-of-life' in which 'the single ways, acts, and process of living are never simply facts but always and above all possibilities of life – a radical rethinking of the potentiality of life, and life as potentiality'."

Agamben himself did not yet forge the connection between his anthropological concept of 'bare life' and his ethical concept of the 'life-form'.²⁰ Yet it is quite clear that an existence declared 'bare life' is of a rather reducing potentiality. What is more at stake here, though, is the refreshing of an essential resource of art itself. This becomes quite obvious when a topical idea of a sixth style of integrating everyday practice into art is being revived:

"I am interested in the idea that by focusing on simple everyday things like walking through a city, we begin a process which clarifies what we do and how we relate to our world and reveals greater truths about ways of being in the world," as Christine McPhee quotes Conor McGanghly once more.

That 'bare life' as a fashionable art discourse might serve as such a tool to return to some earlier concepts of art becoming life is confirmed by a reference to Lee Lozano in a later section of the conversation:

"Lee Lozano, she reached the conclusion that the art object was de-materializing. She tried to illustrate that in a series of pop art paintings that were also a challenge to her physical body. In the end she set up a painting structure that she could not complete. She stopped painting and instead on staying high on Marijuana as her art project. Based on the Documenta's premise this would be a lyrical or even ecstatic dimension."

GH Hovgaard may be polemic about Buerger's 'Lastroom' as the participants of the 'empire' platform grow more and more uneasy about the persistent silence of Documenta 12 curators who did not intervene in the discussion. But he has a strong point there as 'bare life' could indeed be used to relaunch several 'old schools' of aesthetics such as 'arte povera', minimalism, all sorts of reductionism, but also formats of everydayness with an affinity to the Situationists etc. Yet Lee Lozano was a pioneer in an age when the definition of life had not been as precarious as today. The declaration of the acts of living as forms of art has become a gesture already evoking its own history and on top of it the echo from the other bank recalling Oscar Wilde's claim that indeed nature is imitating art and not vice versa. Is 'bare life' nothing but the busy hub where life is being exchanged for art and art for life? In any case there lies a certain irony in the exposure of the very artificiality of being analysed easier. If 'bare life' appears as the last hope to start anew with something basic and essential that could redeem art from its alienating fits with commerce, entertainment, media and pop culture disappointment is sure to follow as bare life is in fact the result of the utmost artificiality and alienation. And art might misinterpret its own affinity to it: it resides in the very artificiality, in the wanton gesture, in the 'acte gratuit' of stripping a complex and multi-fold life-form of certain elements to isolate and expose others. If this affinity to experimentation with the living is indeed uncanny the transference of such acts of reduction, exposure and abstraction to the realm of art is both self-therapy and self-enlightenment for society. If art trading 'bare life' leads to the insight that what is being produced by living is nothing but the equivalent of a section of tissue in a laboratory, all the almost frivolous expositions had their point, – at least if art on the other hand would acknowledge the fact that it does not introduce abstraction into society as a gift from heaven but continues and transforms those abstractions – including 'bare life' – where they already happen as processes of social life.

20 Giorgio Agamben indicated, in an interview with Ulrich Raulf for the German *Zeitung* (2004) that this study on "Homo Sacer" was not yet finished and announced that the connection of "Homo Sacer" and life-form would be the subject of a fourth part. "Homo Sacer" is supposed to be, as I said at the beginning, comprise four volumes in total. The last and most interesting for me will not be dedicated to an historical discussion. I would like to work on the concepts of forms-of-life and biopolitics. What I call a form-of-life is a life that can never be separated from its form, a life in which it is never possible to separate something such as bare life. And here too the concept of "biopolitics" comes into play. <http://www.germania-schule.com/textile/textile.php?id=437> (March 2007), p. 813.



Shooting 'The Ambulance' of the Dutch 1994/1995

Operacija, intervencija, rekonstrukcija

Goran Sergej Pristaš

Predlozi za rekonstrukciju Zagreba početak svibnja 1945 iz grada se povlače njemačke i ustaške vojske snage. Nevoljona filmasa, uglavnom ponos hrvatskog filma, sudjeluje u akciji spašavanja filmske opreme i materijala koje okupacijske snage imaju namjeru odnijeti sa sobom. Jedini dio opreme se premijerito iz tadašnje zgrade državne produkcijske kuće u privatne kuće, ali namoguća je sakriti sve. Stoga snimatelji ubijaju kameru u ruku, izlaze na ulice i snimaju odizak njemačko-ustaških kolona iz Zagreba. Kako ne bi bili sumnjivi, snimatelji kamufliraju kameru na području ili se povlače kao da su i sami u bijegu. Ponekad čak koriste vojnike koji biće da im pomognu u premještanju filmske opreme do mjesta odredišnog za snimanje. Akciju koordinira filmski redatelj Branko Kitežević koji je smješten u centru grada i planira lokacije na kojima će se snimati. Osim svibnja partizanske snage ulaze u grad i snimanje i dalje traje. Nepovjerljivi partizani ponekad zaustavljaju civile s kamerama. U zadnjim snimateljskim ugovorima dogovorenu lokaciju "Florian zna sve!" tako Florian ne postoji i lokacija je dogovorena samo među snimateljima. Ima da akcija regulira situaciju. Snimatelji su pušteni na miru. Tako nastaje povijesni dokument u literaturni oblik kao "Oslobođenje Zagreba".¹

1. Usp. sa Štrelitz, "Imaging politics and culture in 1945: Zagreb, 1994."

Što rekonstruirati? Sve je snimljeno dokumentarno: oblik snimateljske palme trajno je dostupan, evidentna drvenja stanija prikolica, razlozci, "odgajanja" stine (Bardot, sloboda iz situacije, iz stvar kašve jesu. Snimka poput navodnog iznag imena Florian, znova situacija, daje ime dogajdu, dekonstruirati zajednicu u raspadu i utemeljuje zajednicu u nadolježenju. Međutim, gore ispricane priča neodoljiva je za istinu i snimke.

Snimka je nadogled neutralna: oslobođena akcija. Ono što razlikuje snimku prije 8. svibnja 1945 od drugih snimljenih posle jest u tome što su dokumenti o napuštanju Zagreba vojskara, snimatelji, ali proširili skrivaju i s oprezom na ulici, nastali od snimatelja-operativca. Snimke ulaska partizana ulazu na neopretnost, ali i na polje snimatelja, kamera prati zaleć, snimateljske operacije postaje akcijom. Snimke su okupljene u prvom broju Filmskih novosti: samo žurnal koji je izlazio u ruke snimatelja. Oni su do 8. svibnja 1945 zaposleni u produkciji Hrvatskog filma, zavoda koji proizvodi propagandni žurnal manifestacije hrvatske vladu. Dan oslobođenja Zagreba ujedno je i dan promjene producenta filma. Materijal kojeg su napravili snimatelji Hrvatskog filma postaje materijalom Filmskih novosti, prvotno emitiranih 21. svibnja 1945. Misao dokumentarne operacije postaje opća: "misao utemeljuje fikciju i utemeljava fikcijom".² Naša priča tako postaje mitologijom jer ta fikcija jest operacija sama. Budimo jasn: operacija je fikcija, ali njena fikcija (kašve je naša priča, napisi o nastanku prvog poslijeratnog filmskog materijala u Hrvatskoj, povijesni film: koje je prepoznaju i narativ na rubu filma) jest operacija. Priča o operaciji koja prati dokumentarnu kreaciju svoju vlastitu fikciju u "utemeljenje i u inauguraciju samog značenja".³

2. Jean-Luc Nancy, "The Inoperative Community," str. 93, The University of Minnesota Press 1999.

3. Usp. Karim Nanjoo.

Na paradoksalan način priča o operaciji nije dokumentirana na filmu, ali svojom vidljivošću u film, da će prije no što je postala narativom, "oslobođenja" "živo sroćeposla". Mitologija operacije koja je operacija snimke jest problematizacija i živa jer nastaje na mjestu događaja, na mjestu završetka. Nastaje na mjestu nestanka stare i nastanka nove kinematografije: na mjestu, ranijeg društvenog i estetskog novosti.

4. Usp. str. 48, Karim Nanjoo.

Ono po čemu je ova operacija zanimljiva jest i to što je ona operacija borbe za još život. Međutim, ta borba nije u povećanju i skrivenju nego u izvođenju života u akciju koja je izdvođena i koja korrespondira s manifestacijom filma. Ako je politička odluka povezivala dokumentaciju operacije povećanja s akcijom spašavanja opreme, ideologija je homogenizirala elan snimatelja i spašavanja golig života s ulaskom partizana u grad: ideologija operativnog imena (Florian), smisla i na nepravilni, homogenizirala je dinje akcije na korografiji je⁴ organiziranja elan snimanja po tijeku zbujegove i elan dočeka novoga u tijeku povijesti.

5. Usp. Andrew Hewitt, "Soviet Cinematography," Duke University Press 2005.

Pitanje je uvijek sadržaj: što rekonstruirati? Kako rekonstruirati? Treći korak oslobođenja u priči naših snimatelja jest rehabilitacija od onog ideološkog. Dajda, želimo li pomoći našim snimateljima i osloboditi ih u polju estetskog: morat ćemo akciju prebaciti na sebe, morat ćemo prihvatiti da će naša akcija, koja bi rekonstruirala na našim ponovljenim izvedbi bi reprezentacija imanentno političkog u narativu Operacije Florian. Pretpostavimo li da imamo produkcijska sredstva koja će nam omogućiti angažiranje dovoljnog broja izvođača, vođa, naravnika i stare opreme, operacija će biti neuspješna. Našim do čega možemo doći jest: obnova (re-enactment) i izdvođena ideologija narativa, a ne rekonstrukcija. Zašto? Zato što smisla i narativ Operacije Florian ima prethodni prekid mrtu, izvorno izvedbivu literaturaciju, dovodena utemeljujućeg govora, mitološke operacije do prekida, komunikacije koja više ne utemeljuje zajednicu nego nas upućuje na izvođače koji vide na kraju našu zajednicu s borcima za još život nadanim u situaciji i koliko god estetske nam bi njihova akcija rekonstruirala.

"Ovo literaturiranje valja i nadaleje razvijati u što većim razmjerama, kao uopće i literaturiranje svih javnih zbivanja. Literaturiranje znači probijanje oblikovanih formi i kreirati: ovisi o tome mogućnost da se poveća s ostalim institucijama duhovne djelatnosti." (1) A što se sice teme: gledatelj ne bi trebao biti zaveden linijom emigracije: obrnuto: događaj se odvija u očitoj između gledatelja i glumca, i zgrpu, unatoč svojoj težakosti i suzdržanosti: glumac se direktno obraća gledatelju.⁵

6. Boris Breda in Breda and Thacker, str. 44, New York and Hong Kong.



1. O tom, ovaj isti temeljni tekst, tekao je kroz moj misao, kao da je tako.
- "It's does not mean that there is no theme – as though there could be figurative enough theme. But what's here, in large letters the same of representation, it means the extreme edge of it's scene, the dividing line where simple beings are enclosed to one another. What is shared in this extreme and otherwise is not continuous, not the completed, sorry of an to one, not any kind of completed identity. What is shared the closer it get the annulment of sharing, but sharing itself, and consequently everyone is lonely, each one is lonely, to himself and to others, who the men density of the work is itself, and finally the rendering of the work to himself, and finally the rendering of the work to himself, and finally the rendering of the work to himself." Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, str. 68
2. Andrew Hewitt, *Social Choreography*, str. 14

3. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, str. 68

Literatizirani teatar je onaj teatar u kojem fuzione i biješke omogućuju da gledamo lijevo, desno, preko situacija, odnosno narative kojim estetsku ideologiju homogenizira? Ukoliko moramo nadoknaditi rekonstrukciju izvedbe od obnove akcije koju primamo u obliku mita ili narativa. Narativizirana akcija pretpostavlja da naš film Oslobođenje Zagreba može zamijeniti Operaciju Planjan i biti njena metafora. Činjenica da je je nazivam Operacijom Planjan govori o tome da je iz narativa o smirnenju prvog poslijeratnog mira moguće derivirati blueprint izvedbe društvenog narativa o legalnom operativnom Obnovi takve akcije ima, dakle, svoju prepoznatljivu izvedbenu shemu, socijalnu koreografiju za koju je Operacija Planjan samo metafora za radanje nove kinematografije. Međutim, rekonstrukcija društve pretpostavlja da je umjetnička izvedba moguća – "kao što je mišljenje i provođenje moderne društvene organizacije: ona nije samo sekundarna predstava (reprezentacija) nego i primarna izvedba tog 1998".¹⁴

Dakle, pred nama su moguće dva postupka: jedan od 1. napravio umjetničku izvedbu kao inscenaciju narativa (Operaciju Planjan) i obnovu (re-enactment) akcije. 2. rekonstruirati takvu izvedbu kao literatizaciju, prekid mita čak i u slučaju da izvedba nije nikad postojala jer njena operacija jest njena fikcija. 3. rekonstruirati situaciju, odnosno djelovati retrogradno u polju političke akcije i pokušati obnoviti situaciju Oslobođenja Zagreba (pišemo sa preporukom barem drugog smještanja: odzivanje revolucije Stjepinu).

Intenz ovog umjetničkog plana ostati će u polju rekonstrukcije, prije svega stoga što obnovu (re-enactment) podržavajuje i ponovno povratanje mehanizma estetske ideologije akcije. Rekonstrukcija pretpostavlja ponovni pristup konstrukciji u kojoj ćemo naći mjesta za glas onoga koji govori nekonstitutivno, na granici čistoće, na granici da postane literaturom.

"Na toj granici, onaj koji sebe izlaže i onaj kojem seba izlažemo ukoliko slušamo, ukoliko čitamo, ukoliko je naš enčub i politički položaj onaj slušajući ili čitajući, taj ne daju utemeljivati govor. Upravo suprotno, on isključuje taj govor, priključuje ga i kaže da ga preklada."¹⁵

Prekas obnova čisto se približava politici rekonstrukcije u slučaju obnove na koju je povlači sam autor i izvedbe originalne izvedbe. Umjesto demotologizacije i nedeterminatnog davanja, takva obnova upravo originalnu izvedbu operativno je stavljajući u ne-vrijeme, na plan uvijek mogućeg, a ne potonjalnog. Takve prakse nikad ne dođu do ruba davanja u nedeterminatu nego su upravo identitete utvrđuju vlastito postojanje i identitetski u višernju – najjedniji na upojakli mamac estetske ideologije.

Rekonstrukcija atopa otvara mogućnost da mitologiziranu izvedbu ponovno dovedemo u polje informacije, u polje političke emocije, a ne identifikacije. Istenariziraju je onako kao što je to učinio Emil Hrvatin s materijalom Puplje: pupa Puplje pa Puplje, mitomski predstavom slovarskih 60-ih. Predstavu u kojoj su izvorno nastupili u glumi i pjevu "neparni" izvođači, odnosno pjesnici, glazbenici i studenti. Hrvatin je obnovu timom pripadnika izvođača, što je provodilo generiranje potpuno novog relacijskog okvira, stvaranje nove izvedbe, a kontekstualno-referencijski aspekt predstave prebačen je u prezentacijski stroj PowerPointa u pozadini predstave. Rekonstrukciju čini kompleksni sustav potpuno, pretpostavki, obnove (re-enactment) fuziona, citata, originalnih snimki itd. Međutim, postoj jedno mjesto na kojem se cijela izvedba ponovno otvara u polje mita, a to je scene nasenjanje je zakona, scene koju rekonstrukcija može zahvatiti zbilj kao konstitutivnom bitu zapadnog društva. Originalna predstava Puplje zaviravala je ključem jedne od sedam lokala koje slobodno sepu scenom. Bez nekakvog mita, zvjerstak predstave bio je lozaj života kokoda, delius secer. Interpretirajući izvedbu kao izmještrano stanje, stanje ružice, onom subverzivne afirmacije odzivan je život onima čiji je identitet u potpunosti oboren, čija mu je dan nov identitet. Identitet izvođača – i va do trenutka smrti kad ponovno podigne stvarnost. U stvarnosti rekonstrukcija Puplje zavirava inscenacijom zakona, verzije koju sam je gledao završava videom u kojem pravnik žurno zakona posljedice ubijanja životima na javnom mjestu. U drugu verziju publika glasa o tome hoće li kokod prizvati ili ne. Međutim, kokoda se ne ubija jer su zakoni zakona distični, a fikcija veže između zakona i mita ija.



res. *Geoderma* Zangheri

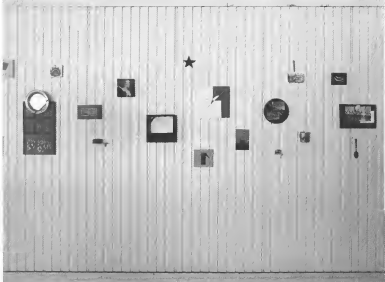
da se Hrvatsnoj rekonstruira novu istemisljivu snagu: snagu zajednice onih koji se bez identiteta jedni drugima otežu na rubu života, na rubu želje.

Međutim, shvatimo li politiku kao rub slobode, a ne samo kao opasnost, ne kao myslivo radikaliziranje subjekta u zvežbi, u postupcima rekonstrukcije stvari će se brojiti druga stvar – od redundancije u umjetnosti: preko metafizice umjetnosti kao izvanrednog stanja do korektivne uloge umjetničkog doprinosnika u zajednici ili političke društvene intervencije u postavljanjima umjetnosti.

U izvedbenim umjetnostima većina referencijalnih istraživanja, odnosno rekonstrukcija, upućeno je na 60-te godine i, u stvari, jezro razdora, između ostalog, ne postavlja ju disciplinirano divi vlastitim umjetničkim praksama nego stvaraju mogućnost participacije u umjetničkoj negamestima ili nepredstavljajuju kroz proces, npr. autore poput Yvesa Rainera Stollera, Petera Paxtona, Trajuna Brown i dr. Teško je reći je li ono što privlači istraživače u političnosti izvedbe i stvaranje političnosti socijalne komunikacije ili dojam o umjetnosti izvan umjetničke prakse u 60-ima u političku teoriju, ali zasigurno je da mitologija 60-ih duboko utječe i tadašnje izvedbene umjetnosti u miš o političnosti. Isto nazivno korelacijsno a estetizirano političnost današnjice. Zbog se name zanimljiva izvedba Miyuki drugitput u 1970. godine (izpravo preklupa nečijm apstrahiranjem stajališta na sceni i sklad od knjez quadravel u koji skuplja imena) okupljena pod imenom PAK 69, među kojima je i danas poznati likovni umjetnik Mladen Stokić, stavlja ponovno u akciju i umjetničko pojedinačno dogovore kroz povijesnog mjeseca kao što su proslava 1. maja – praznika rada, šarafa, Titov rođendan, studentski nemiri, govor predsjednika Tito studentski, izdavanje o partije, primanje u partiju i dr. Ovi događaji su jednako zanimljivi kao i oni u 1945. jer su studentski nemiri 1968. u Zagrebu jednako nebitni i današnje perspektive. Očito je poznato da je bio nemir, da su se oslanjali na europske studentske nemire i da su se događaji nakon studentskih demonstracija u Beogradu. Zna se da su bili ogled osjet i znaju se imena vođa nemira. Međutim, vrlo je mali broj onih koji znaju koliki je bio odsej tih nemira, je li bio stvarnih demonstracija, jesu li se organizatori Operacije 1968. odijali boriti za vas komunizam ili protiv osjetalima. Isti. Dakle, o 1968. u Zagrebu znamo m. n. ali vjerojatno rekonstruirati ovaj nem događaja ne bismo li došli do stvarne slike toga koja je politika stajala iza tih nemira. s obzirom da veliki broj njegovih sudionika 1971. godine nalazi svoje mjesto u Hrvatskom nacionalnom pokretu kojim je bilo dvojako ideološki orijentirani od onoga što znamo o miu 1968.

Gledano iz današnje perspektive, za razliku od Operacije Flanagan događaja iz 1958. već imaju svoju konstrukciju u izvedbenom tijelu, happeninga Mayski i drugi nisu kraj otvora prostor za istraživanje blagopne socijalno-političnog odnosa u umetničkoj zajednici u Zagrebu 60-ih godina.

Muški i drugi društveni nepoznatci hapenjem, vrlo je malobrojni o tome da se uopće dogode. Sve što se o njemu danas čitamo i izjavljivač je konstruktivno, zahvaljuje za skupni, koji ga je izveo i za zajednicu i koji je nasao ali, za zajednicu koja ne pati interes u hapenju umjetničkog života. Netko će primijeti da su to samo površne činjenice i nije po svim pravim u današnjem umjetniškom podzastu koje je moguće eliminirati. Međutim, to nije točno. Ono što radi kao mitologiju, zvezdu od dlanika o toj izvedbi, fotografije i predlozi iz dlanika izjavio, upravo je činjenica da je izveo, biovaž bio, određena direktiva politika i društvena intervencija u kojoj se uspostavlja mogućnost novih sustava i koja, sustav koji isprva ne moramo razumjeti ali uoklopu pruža vidost proizvodnje, zajedno otvara mogućnost netko nove socijalne i komunalne organizacije. Ovdje možemo raditi ovi proizvodnje zadržati iz kontekst, intervencije koje upućuju na to da je u tim izvedbama moguće istos on što nazivamo svojom sadržajnošću. Uostalo takve interpretacije mitologiju (zvezdu i umjetnici) zadržavaju s istom namjerom.



Serebrnyy, The Expiration of the Dead, 1994/1995

Operation, intervention, reconstruction

Goran Sergej Prstaš

Translated from the Croatian by Manja Miladinov

The Liberation of Zagreb

Here is a reconstruction model: Zagreb, early May 1945. German and Ustaše troops are retreating from the city. Several filmmakers, mostly pioneers of Croatian film, participate in the action of saving the filming equipment and material, which the occupation forces intend to take with them. A part of the equipment has been transported from the former building of state production into private homes, but it is impossible to hide everything. Therefore, the cameramen have grabbed the cameras and come out into the streets, filming the retreat of German and Ustaše convoy from Zagreb. In order to avoid suspicion, they camouflage some of the cameras behind the windowpanes or behave as if they were fleeing themselves. Sometimes they even ask the retreating soldiers to help them transport the equipment to a filming location. The whole action is coordinated by film director Branko Marjanović, who is based in the city centre and plans the locations. On 8 May, the partisan forces enter the city, but the filming goes on. Misguided partisans occasionally stop civilians carrying cameras, but the cameramen tell them the predefined password: "Florjan knows everything!" Even though Florjan does not exist and the cameramen have invented the password, a name behind the action helps regulate the situation. The cameramen are left alone. In this way, a historical document is created that is known in present-day literature as the "Liberation of Zagreb."¹

1 Cf. by Šimolović: *Intencija publici i države* [Between the Public and the State], Zagreb: Država, 1988, p. 100.

So what is there to be reconstructed? Everything has been filmed, documented, the object of cameramen's attention is permanently available, evidencing the fact of a rupture, a revolution, an "event" of truth (Badiou), a breakthrough from the situation, from the way things are. The film, same as the coin password naming some Florjan, re-situates and names the event, de-constructing the community in decline and establishing another one in the rise. Still, the story narrated above is indispensable for the "truthfulness" of the filmed material.

The film is apparently neutral, void of all action. The main difference between the shots made before 8 May 1945 and the later ones is the fact that the documents about the retreat of troops from Zagreb are voyeur-like, filmed from behind the windowpanes, clandestinely or with great caution; they have been made by cameramen with a mission. The shots of partisans entering the city indicate uncertainty, but also show the enthusiasm of the cameramen, their camera running with the momentum, the filming operation having become an action. The shots were presented in the first issue of *Hrvatski novosti*, a cinema journal created by our filmmakers. Prior to 8 May 1945, they were employed in the production sector of Hrvatski slikopis, an institute producing propaganda film journals for the puppet regime of Croatia. The day of the liberation of Zagreb also brought changes in the production staff. The material made by the staff of Hrvatski slikopis became the material of *Hrvatski novosti*, first released on 21 May 1945. The idea behind the documentary operation became the "thought of a founding fiction, or a foundation by fiction."² In this way, our story has been transformed into a myth, since that fiction is the operation as such. To say it more clearly: the operation is no fiction, but its fiction the way our story goes, the notes on the making of the first post-war film material in Croatia, the history of Croatian film that includes it, or the narrative at the margins of the film is an operation. The story about the operation accompanying the documentary has transformed its own fiction into the foundation or into the inauguration of meaning itself.³

2 Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, University of Minnesota, 1990, p. 83.

3 Guyer: *Isakova* and Nancy's

Paradoxically, the film does not document the story about the operation, but the very embeddedness of that story in the film, that is, before it has become a narrative, presents the "living heart of the logos."⁴ The myth of an operation being the operation is lived and living because it was created on the very spot of the event, at the site of its originating. It was created at the site where one cinematography was declining and another emerging, at the site of birth, of innovation – both social and aesthetic.

4 Ibid., p. 49. *Isakova* and Nancy's

However, what makes this operation interesting is also the fact that it was an operation of saving one's bare life. But saving one's life did not consist in retreating or hiding – rather, it meant investing one's life into an action that was ideological and corresponded with the mimetic aspect of the film. If a political decision merged the documentation of the operation of retreat with the action of saving the equipment, it was ideology that homogenized the enthusiasm of the cameramen and the action of saving one's life with the entry of partisans into the city. It was the ideology of the codename (Florjan), of attuning the whole thing in vagueness, that homogenized the two social choreographies:⁵ the organization of the filming plan according to the flow of refugee convoys and the enthusiasm of confronting the new in the flow of history.

5 Cf. Andrew Hewitt: *Social Choreography*, Duke University Press, 2006.

But we are still preoccupied with a question containing the word "reconstruction." Why reconstruct? The third stage of liberation in the story of our cameramen is their rehabilitation with respect to ideology. Thus, if we wish to help them and leave them in the field of the aesthetic, we will have to take the action upon ourselves: to accept that our action, the one that would reconstruct the whole thing in the mode of a repeated performance, will be a representation of the immediately ad-hoc in the narrative of Operation Florjan. Let us assume that we have production facilities that enable us to engage a sufficient number of performers, vehicles, weapons, and old equipment – the operation will still fail. The best we can accomplish is a re-enactment or staging of the adopted nar-

save, rather than its reconstruction. Why is that so? Because the situated narrative such as that of Operation Florian requires a previous interruption of myth, a sort of Brechtian literalization: an introduction of the originating speech of mythological operation before the interruption of communication that no longer establishes a community, but points to the performers that now have nothing in common with those in the situation of having to fight for their bare lives, however aestheticized their social choreography may be.

* This literalization of the theater, as indeed the literalization of all public affairs, must be developed to the greatest possible extent. Literalization means putting across ideas through actions, inter-spacing the 'performed' with the 'formulated'.¹ | So far as the communication of the subject matter is concerned, the spectator must not be misled along the path of empathy: instead, a form of intercourse takes place between the spectator and the actor, and basically, in spite of all the strangeness and detachment, the actor addresses himself directly to the spectator.²

6. Gerd Strauch in *Repetition Theatre*, New York, HB & Wang, 1984, p. 44.

7. On the literalized theatre, the theatre of interrupted myth, Nancy has written:
This does not mean that this is a theatre – at least there could be literature without theatre. But theatre here no longer means the scene of representation: it means the extreme edge of this scene, the dividing line where singular beings are exposed to one another. What is shared on this extreme and difficult limit is not communion, not the completed identity of all in one, nor any kind of completed identity. What is shared therefore is not the annulment of sharing, but sharing itself, and consequently everyone's non-identity: each one's non-identity is in itself and to others, and the non-identity of the whole to itself, and finally the non-identity of literature to literature itself. (Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, p. 58)

8. Andrew Hewitt, *Social Choreography*, p. 14.

9. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, p. 58.

This means that we have two possible procedures and a single goal: 1. Creating an artistic performance as a mise-en-scène of the narrative (Operation Florian) or a re-enactment of the action. 2. Re-constructing such a performance as literalization or interruption of myth, even if the performance has never existed, since its operation is its fiction. 3. Reconstructing the situation, that is, acting retrospectively in the field of political action and seeking to re-enact the situation of the Liberation of Zagreb (whereby one should at least apply another type of situating, depriving Stalin of his revolution).

The interest of this artistic plan will remain in the field of reconstruction, primarily because re-enactment includes restating the mechanism of the aesthetic ideology of action. Reconstruction presupposes a new approach to construction, in which we will find a place for the voice of those who speak non-constitutively, at the brink of muteness, at the brink of becoming literature.

"On this limit, the one who exposes himself and to whom – if we listen, if we read, if our ethical and political condition is one of listening or reading – we expose ourselves, does not deliver a founding speech. On the contrary, he suspends this speech, he interrupts it and he says that he is interrupting it."⁹

The practice of re-enactment often comes close to the practice of reconstruction, namely in the case of re-enactment to which the author or performer of the original performance is invited. Instead of de-mythologization and non-identitarian presentation, such re-enactment mythologizes the performance by placing it operatively in non-time, on the level of permanently possible rather than potential. Such practices never reach the brink of presentation as non-identity, since they are identitarian and establish their origin and identity in time – falling into the utopian trap of aesthetic ideology.

Therefore, reconstruction will open up the possibility of bringing mythologized performance back into the field of affirmation, of the politics of emancipation rather than identification – by interrupting it, as Emil Hrvatin has done on the basis of Pupija, pope Pupilo or Pupiloz, a mythical Slovenian performance from the 60s. Whereas originally it was performed by artists that were "alienated" in terms of acting and dance – poets, musicians, and students – Hrvatin re-enacted it with a team of performers that were too literate for that – which generated an entirely new relational form and created a new performance, while its contextual and referential aspect was transferred to the presentation machinery of PowerPoint, running in the background. The reconstruction consisted of a complex set of questions, suppositions, re-enactments, footnotes, quotations, original photos, etc. However, there was a point in which the entire performance reopened into the field of myth, and that was the mise-en-scène of the Law, the scene that the reconstruction owed to the sacrifice as a constitutive act of Western society. The original performance of Pupija ended by slaughtering one of the seven hens that were freely roaming around the scene. With no ritual whatsoever, the end of the performance ended the life of the hen – the Gallus sacer. By interrupting performance as a state of exception, a state of illusion, the act of subversive affirmation took the life of someone whose identity had been erased completely, by which he obtained a new identity: the identity of a performer. Until the moment of death, the moment of restating the reality. And in that reality, the Reconstruction of Pupija ends with a mise-en-scène of

the law. The version that I have seen ends with a video clip in which a lawyer explains the legal repercussions of killing an animal in public place. In another version, the audience votes for or against killing the hen. Eventually, the hen is not killed, since legal consequences are drastic, while the fictional relationship between the law and violence gives a new fundamental power to Hvarin's reconstruction: power of the community of those who, deprived of their identity, expose themselves to one another at the brink of the scene, on the margins of the law.

However, if we understand politics as the brink of the scene (rather than mere obscenity), the place where the subject is redefined in performance, the procedures of reconstruction will open up numerous other issues – from the redundancy in art to the metaphor of art as a state of exception to the constitutive role of artistic experimentation in the community or the problem of social invention in post-vanguard art.

In the performing arts, the majority of referential investigations or reconstructions focused on the 60s and on those authors whose work, among other things, did not set a disciplinary framework to their own artistic practices, but rather offered a possibility of participation to those who were illiterate in art, and even a possibility of becoming illiterate in the process, e.g. Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, etc. It is difficult to say whether it is the immanent politicality of social choreography, or the impression that all artistic practice in the 60s was steeped into the political tensions of the time, that has been so attractive to researchers interested in the political aspect of performance; but it is certain that the mythology of the 60s did deeply sweep the performing arts of the time into the myth of politicality, which indirectly corresponds to the ascribed politics of today. For this reason we find interest in the performance of *Majsko / ošak nstak* (Rituals of May and Other Rituals) from 1970 (which was actually interrupted by lowering the curtain and never performed completely), in which a group of filmmakers gathered under the name of PAN 68, among them the now famous visual artist Mladen Stelcovic: re-enacted some selected events of that historical month, such as: the celebration of 1 May – Workers' Day, the Youth Baton, Tito's birthday, the student protests, the speech of President Tito addressing the students, the expulsion from the Party, admittance to the Party, etc. Those events are just as interesting as those from 1945, since the student protests of 1968 remain equally unreadable from today's perspective. It is generally known that there were protests and that they were an echo of those happening all over Europe, as well as that they occurred after the student demonstrations in Belgrade. It is known that they were organized and even the names of the leaders are known. However, very few people know the real proportions of the protests: whether the organizers of Operation 1968 fought purposefully with the aim of achieving more communism, less socialism, or whatever. Thus, what we know about 1968 in Zagreb is a myth and we should reconstruct a whole series of events in order to obtain a real picture of the politics behind the protests, since many among the participants were later situated in the Croatian national movement of 1971, which had a significantly different ideology from what we know about the myth of 1968.

Seen from today's perspective, the events of 1968 have, unlike Operation Flanjan, their own construction in the performative body of the happening of *Majsko / ošak nstak*, which opens up space for investigating the blueprint of socio-political relations in the artistic community of Zagreb in the 60s.

Majsko / ošak nstak is a rather unknown happening and there is very few evidence that it has ever been actually performed. All that we may discover or state about it today is actually constitutive and basic for the group that performed it and for the community in which it was created, as well as for the community that takes interest in historicizing a living artistic act. Someone might observe that these are only historical facts, just like any other facts in today's art of archival data. However, that is not quite correct. What distinguishes a mythologized performance from an article about that performance, photographs from the past, or remnants of the action is precisely the fact that a performance, since performed live, is a specific and directly political or social intervention that establishes a new potential set of relations: a system that we may not understand at first, but if it offers the joy of production, it will certainly open up the possibility of a new social or communal organisation. Here we must go beyond the framework of the production of meaning or context, beyond all interpretations indicating that it is possible to read what we call our present from those performances. It is precisely such interpretations that mythologize performance and identify invention with foundation.



This article is published in *Pedagogia a contemporaneitate documenta* 17 magazine. Perhaps has been invited to participate in documenta 17 magazine, a digital or editorial project linking worldwide over 70 journals and on-line periodicals, as well as other similar journals/documenta, etc.

DOCUMENTA
MAGAZINES

SVE (PUKA) IMENA ili koliko je gol goli život?

Ksenija Stevanović & Petar Milst (Beograd / Zagreb)

Prijezi: Jeste li iznenađeni kad vam kažemo da je gol zvuk tek američka gesta? Ili tek filozofska mimika?

Goli život = izum golog života i s time povezane propedeutičke stvari

Zamislaite: Zamislite poznatog filozofa kako sjedi za radnim stolom. Zamislite ga da živi prije nešto više od 200 godina, u Pruskoj. Zamislite ga u nevoljama s jednom posve specifičnom sećanošću: Neslovom njegove ultimativnog, definitivnog djela o religiji. Zamislite da je ovo ekaperment, kažu on.

Započnje: "i izborom na naslov ovog djela (kao su izabrane sumnje i nakane kojima je potaknuti) "

Religije unutar granica pukog uma, religije unutar zbrana zgoljnog uma

Mlađni ekaperment: izmisliti, dislocirati prijev: iz željenog, najvjerovatnijeg naslova – samo, puko i tek raz: onih religije – k onim koje je objavljani, religije unutar granica pukog uma

Ako ne možete, ili ako ne smijete zapeti i objaviti prvi naslov – što u tome slučaju znači onaj potonji? Što je to puko, zgoljni um? Što je to tek umetvono?

Puko um: analitičko izmisljano: Sam ne izmisljate niste, a dokazati ga se može naprosto tek ekapermentiranjem, ne ostajući se na nečemu od poznatih granica racionalnosti

Filozof kaže: da bi se ove krige pojmi u svojoj binji sadržini, potrebna je samo uobijajana, zdrava moralnost – bez da se pečamo u Kritiku praktičkog uma, ili još manje u teoretsku Kritiku "

Puko um, uobijajana moralnost: Uobijajana, svakodnevna: gola moralnost

I kako onda shvatiti tu ekapermentalnu, svakodnevnu, uobijajenu: голу moralnost koju nje moguće definirati? Dajte da je kao podučavanje djece ili prodika, kaže on, filozof

Ne možete misliti puko um. Ne možete djelovati u skladu s njime. Možete ekapermentirati s njime, možete ga podučavati i propovjedati – skrivaju se pod maskom tog fiktivnog ne-biće zvanog puko um

Moramo li negirati da su ti ekapermenti – dalokaoje, umjetljanje – rezultat cenzure, državne moći, suverenosti?

I da je taj prijev "puko" izmisljen upravo u tom jednom naslovu krige kao efekt specifične sintaktičke dalokaoje? Izmišljen da osuje intenciju države – skrivajući se, dalokaojući, ekapermentirajući (sa sobom samim, pukim i tek takvim)

Mimika: mimetičko ponavljanje – najrudimentarnija i najveća od svih ljudskih sposobnosti
Nje li to Benjamin rekao?

Puko um koji još uvijek i nje ni ime ni akcijai je izmišljen da se zaobide i suprotstavi suverenosti, bez da se unaprijed potraži posljedice takve ekapermentiranja

Način da se takve ekapermentiranja okuje – a to hoće reći: suprotstavi suverenosti – za pruskoj je filozof bio obit. Značilo je to postateti u prijev religiji i radikalno dlo

Jeste li iznenađeni kad vam kažemo da je jedan drugi filozof, skoro točno 200 godina nakon onog pruskog, započeo spomenuti gumi i ekaperimente svog predlažanka?

Započevio spomenuti čak i sam naslov – jedini drugi koji uključuje isti budni prijev, goli/puko?

Ili je to možda samo filozofska mimika?

Goli život = puka mogućnost

U nekom trenutku nje više moguće nadiđu puko život. Ili je radije prije o tome kako je goli život postao nezadrživ samo postala nezadrživa?

Goli život: puka lingvistička mogućnost, doživio se temelju zapadnog mišljenja, kako nam kaže filozof, obraćajući nam se u nekoj sklonoskoj potencijalnosti. Tako barem kaže

Eto dei dynaton touto: hoi ein hyperke he energeia ou logetai eikhen tōn dynamōn,ouden esta adynaton (Aristotel: Metafizika: 1047 a 24-26)

a "Onđe smo dnova suzore s odlučujućim i bitnim uvidima kojima Aristotel bisketjave domenu koja je dotad bila opstima. U tom je konpoznom stavu svaka riječ značajna. Aristotel je time izradio najveća filozofijska znanja Strogov vijeka. Žena koja je i danas ostala nerazumljivo u filozofiji." (Hildegger, 1991)

b "Aristotelov odgovor na to pitanje je sačinjen u tri dila reške – koji u svojoj sačinosti predstavljaju završni dokaz njegova genija. U filozofijskoj tradiciji je Aristotelov stavak pak skoro u potpunosti ostao nezamijećen." (Agamben, 1995)

Nije li ironično, čudno li već kako god da u referenciji na nešto što je ostalo nezamijećeno, zaboravljeno ili nevažno – a to nešto je puom služajem, najdublji filozofski uvod i dokaz završnog genija – filozof ne spominje svoj izvor, li zaboravlja na znake navoda? Kao da je istina samo ono što je lišeno navodnih znakova

Isteno dejs. Što ako sama stvar – definicija potencijalnosti – tjene da se sastave navodni znakovi, da se zaboravi li izbitne radnje, nastjeđe i genealogija?

Što ako se nastojanje da se mogućnost definira onkraj njenog pukog statusa – kao mogućnost li potencijalnost koja je uzročno – zapleće u retoriku koja je potrebna da bi se takva definicija postavila?

Što ako je to nastojanje da se zađe onkraj puka mogućnosti i samo tak tako, tek puko?

Puka mogućnost, filozof nas bjele uvjere, nije tek nešto zdravo-razumsko, već je i nešto pogodno manipulaciji, posebno u rukama onih stajže kvantificiranih

Filozof nam govore da se oni koji ne shvataju mogućnost, uzimajući je tek kao puku, locati sljedeće

Pišće: Dok odeš u stanju si pisat

Ne pišeš. Nisi u stanju pisati

Znači li to da definicija potencijalnosti – i sama tek puka zbog filozofske nemogućnosti dostavljanja navodnih znakova – gasi kako sledi

Definira potencijalnost. Dok definira potencijalnost u stanju si je definirati

Ne definira potencijalnost. Nisi u stanju definirati

Znači li to da potencijalnost tebe među s onu stranu filozofskih definicija potencijalnosti? Otvoreno eđa filozofskim mogućnostima: pukim, ne-savjetnim? Otvoreno leđa mogućnostima koje uvijek ostaju li puko filozofsko tako što dostavljaju znake navoda li zaboravljaju onako druge filozofe?

Svjetlostvo postaje puko. A ono puko postaje

Goli život = konverzija

Uzmemo prvo negativan primer. Kao istodobno izlazeva nepoznaty historijski slučaj, naslija i slučaj u kojemu – ako sledimo izlaze u Gali Andjao – biopolitičke teorije može doći do svojih granica

Radi se o slučaju Muselmama, Muslimana u Auschwitzu – s obzirom na kojeg je Primo Levi izradio da bi on izradio upravo tu sliku – namu naprignu – usliko bi sve zlo nasog doba trebalo sačinjavati u jednu jedinstvu podobu. Židovi koji postaju Muselmama, onrueni bodljikavom zidom koncentracijskog logora

Na to je ujedno i mjesto gdje Anđor započinje s knjižkom biopolitičke teorije. Jer unikat tome što prihvaća da je Agamben bio onaj koj je "prokirao nove putove" svojim spisima, nudeo nove perspektive na tako važne teme kao što su logan smrti, Anđor se usmjerava na pitanje zasto Agamben ne govori o tako kulturno odanom motru konverzije Židova u Muslimane li Anđor. Anđor de reči da li konverzija nije – kako se to Agambenu čini – napredak čini koji je posljedica industrijskog i birokratsko-racionalnog istrebljenja ljudi, gdje bi Muselmama predstavljao figuru najgorog života. Po Anđorovom mišljenju završe konverzija produca i neku vrstu, nusproduka koji omiče logici političkog kao što ga je definisao Carl Schmitt. Konverzija Židova u Anđora unutar logora – ako se tekko može reći da je to svjedočanstvo on subverzije – svjedočno ne vidi o izradi slovi izvrsne logike političke domane. Jer je takvom konverzijom onemogućeno razlikovanje različitih tipova neprijateljstva. Kad se Židovi vide ne mogu razlučiti kao teistički neprijatelji Evrope, a Muslimani kao politički. Kad je to razlikovanje onemogućeno ne postoji proizvodnje leževa, već zbog jednosavne (nominalne) konverzije

često spomenuti da skoro sigurno izlazi u Phlego Saracini s obitelji na Foucaultovu dinstelu koju između stila čine i moderne forme razuma koji je Foucault sažeo u svojim predavanjima 70-ih godina. Iako se čini da novi razum čitavo koji po Foucaultu u osnovi promjena života ne treba pristati starmodno represivne standarde vrijednosti, ali pak malor provodimo treba podršku imanja starih oblika razuma. Represivna socijalna i politička selekcija ne tak puko tehnološki ili administrativni ukid, već čini koji je uronjen u kompleksnu mrežu rasnih, etničkih, geografskih i drugih razlikovanja

No – kako ote se smaci u slučaju kad govorimo o nekome kao što je Shalibata Živ? Kad govorimo o nečemu što se čini kao pozitivan primjer, iako se čini kao da formalno preživljava nastojanja logosa? Kako dote se suproti s nekim kao svojevrsno konvertora? Židov postaja Arogan, a Židov postaj Araz

Kako malo takav život?

Goli život = radikalna samo-definicija

* Kantész

Drugi način, ovdje se pojavljuje problem koji sjajno ilustriraju Imre Kantész u svojoj pripovijesti Kojeg se zastave što je u stvaralačvo, produkcija i kakva je njegova veza sa sećanjem? Engle su figure "produkcija" u višemiru katastrofe, produkcija iz višimira suspenzija, nasilja i dvorane dronost?

Tako čitamo: "Moramo se truditi izvesti takve formulacije koje će u sebi svedobitveno nositi iskustvo svekolikog života (odnosno, katastrofa), moramo naći definicije koje će pomoći u smrti; a pak će prihvatiti nešto namjano"

Ono što Kantész zagovara jeste da je funkcija života (a ne umjetnosti) da u doba katastrofe iako je to govoro svako moderno doba) samog sebe postavi kao "radikalnu definiciju". Po Kantészu, ovo radikalno definiranje najčešće nastaje u umjetničkom delu, jer je sama formulacija, sam čim gest, delo samo – jedino delo koja nose doba (posle i za vreme katastrofe) može da proizvede. U tom smislu: čuvena rečenica Merlovgovog junaka Barlthya "I prefer not to" jeste primer te radikalne definicije – koja pretpostavlja delo jer je delo samo, a istovremeno je i njegov desocietivment

Kod Kantésza tu radikalnu definiciju ogovara "nekin čovek", mađarski pisac Ernő Szék, koji – kada ga u doba komunističke potpune torture i kontrole prijavio prijatelju da se predstavi – sebe određuje ovako: "Nešto sam bio Ernő Szék". Za Kantésza u momentu auto-definicije leži celokhodnost umjetnosti, ukoliko je tako nešto uopšte moguće danas za umetnost

No, postoji jedna druga nula u kojoj je odnos između umjetnosti i to one velike, statusne i života prisutan i nezastidljiv. To su momenti u kojima se dešava "radni groma", momentat zastanka, a pifrenski trenutak kada umjetnost omogućava ređanje radikalnog delovanja. Kantész zapravo – nula de veće, dakle u najvećoj katastrofi, a in u najvećoj svesti o katastrofi, niam mogao živeti kao da ništa ni sam niam vidio, niam duo Wagnerovu operu Walkure – kao da svijet te opere ne postoji i dalje, dakle u nula do svjetu katastrofe. Ono što se pomislja o "maka sate" jeste uvid da je jedini način da se premoste podvođenost ove dve svete – umjetnostifkacija i katastrofeefektivnost – na na radikalnoj definiciji samoliknog postojanja

Tak otrej drugi epifanijski momentat – trenutak "engleske zastave", prelaska engleskog čipa kroz pobunjenju na trenutak "oslobodenu". Budimpostu – osigurava prelazak, transformaciju umjetnosti u život, postavlja trenutak radikalnog suđenja? za Kantésza. A to radikalno suđenja jeste "da u ovom ovdšnjem svijetu može jedino moguće delo biti odnojanje samoga sebe kao djela"

Čakle, ukoliko umjetnost i ukoliko života niam samojivi, niam podjednaki – ono što treba da nas zanima jeste kako se između nas i produkcija pojavljuje formula "dodao sam da bih svedočao o istini" kako se, drugim rečima, produkcija života odvija kao sopstveno delo bez dela, koje su njegove figure i oblici njegovog samopostavljanja?

* Gould

Taj epifanijski momentat – trenutak radikalnog definisanja – na Gouldovom je primetu upravo trenutak odustanka od koncertne sale. U tom trenutku, Gould je sebe definisao kao Glenn Goulda, on je u tom trenutku svoj život stavio u stenoj odnojanje sebe kao dela. U tom trenutku Glenn Gould počinje da intenzivlje glava Goulda i to čini do kraja svog života. Stoga, njegove su izvođenja virtuozna – ne zbog umetka interpretacije, već zbog toga što su one poligoni za ponovno postavljanje radikalne definicije sebe samog, za uspostavljanje sebe kao figure. Upravo u ovoj normativnoj situaciji, Gould nas uči da je virtuozitet više nego puk rad bez proizvoda, da je virtuozitet u stvaranju prijava borbe sa sopstvenim svedobitvima i svedobima. Virtuozitet kao mesto radikalne definicije, jeste trenutak kada se normativ-

no ekvivalent **ništa** života postaje kao iskustvo političkog djelovanja "koje je već sada ovdje i koje nam nudi, napred, naš život kao završna političke moći i diskurzivna kreativnost!"

Goli život = relacija

"In order not to relate, and to break with the "logic of sovereignty" as well as with the bad infinity of necessity, of a perpetual, always renewed and always frustrated relating, one must maintain oneself in the relaying of the relation. As a consequence, to speak of Auschwitz as a remainder does not just mean to relate to it through testimony. It means to become testimony and to stop testifying to something - to Auschwitz" (Alexander García-Dutman)

Punctum biopolitičke filozofije jest onaj religije kao privilegiranog modusa odnošenja. Odnos boga i čovjeka posljednji je i najviši mogući – tako sistemski, tako i historijski – odnos prije nego što mišljenje u potpunosti realizira svoju nastojatost. Tako barjam kaže Hegel. Najveća i posljednja refleksija – ujedno samo konik do onog do čega je zapravo stalo. No – a u tome je sadržana svu enigma filozofskog mišljenja nakon Hegela – je li realizacija filozofije moguća bez realizacije religije, kao totalnog morfološkog sistema? Sistematski je to još moćniji, zanimalo, no historijski? Tim više što Hegel u svojim kasnim predavanjima o filozofiji religije koristeći upravo apsolutno-historijski debatirajući apsolutno objavljenom religije. Pa time i racionalnosti kao takve. Ne preostaje mi drugo no da ustvrdim kako smo time vraćeni u epohu pozne ljudske imperijalnosti.

Suvereni odnos kakvim ga Agamben opisuje opis je istovrsnog faktuma: apsolutno imanentno-relacionirani svijet u kojem je ipak moguće apsolutno, a to može reći, brzo promišljati uzine, odneno laž. Uprkos je suvereni odnos još uvijek potpuno transcendencije u imanenciji, to jest, sila koja život nasilno tjeri iz svijeta (kao odnošenja). U tome smislu Auschwitz jest kosobolji ima suspenzije svih relacija: no apsolutno lažno.

Auschwitz – puko ime koje lažificira sve ostale imena. Ukidajući ih i likvidirajući. Još uvijek nije ni ime ni relacija.

Goli život = seosko znanje

Od Kafke nazivamo opsjedaju nas seljaci, njihova inteligencija. Da dodamo do kraja je nas da zadržati ciljanje, mimiku dugih knjeva, nekako se nahodeći sa golim životom.

Kao da je goli život kad trebao definiciju, kazat će seljaci.

Kraj Konverzija imperatora Nōge u kreativu u jezbeni (Peter Bering, Don Fernando de Guzman, Doktor).

"Jednog jutro... na kraju listopada... na tako divno... prve kapije... neodrživo dugh... jesenjih kila... su pale... ne čuštano... razroveno što na zapadnog strani miranja... tako da... smrdljivi glib... čini putanje... napredhodim... sve do prvih mrazova... a zatvora i putuje do grada... Putujući je probudila... zvonjave zvona.

Najbliže je okiva bilo... osam kilometara jugo-zapadno... na starom Hochmeisterovom polju... uzamlje... na kopci... Ne samo da tamo nije bilo zvonje... i crkveni toranj je pao... tokom rata..." (Bela Tern, Seonrangol)

Ovaj tekst objavljujemo kao dio projekta *Priloge arhive dokumenta* 12 magazina. Projekat je podržani de *multifazni u projektu dokumenta* 12 magazina, kolektivnom uređivačkom jedinici kao poverenje preko 10 izdavača i on-line odnosa sa drugim medijima (www.documenta.de)

DOCUMENTA
KUNSTEN

2017

ALL (BUT) NAMES or how bare is bare life?

Ksenija Stevanovic & Petar Mijat (Belgrade / Zagreb)

A question: Will you be surprised if we tell you that bare life is just a mimetic gesture? Or even just a philosophical memory?

Bare life = invention of bare life and related propedeutic matters

Just imagine: Imagine a well-known philosopher sitting at his desk. Imagine him living 200 years ago (Prussia). Imagine him having difficulties with a particular sentence: The title of his final, definitive work on religion. Imagine this to be an experiment, says he.

He begins: "Regarding the title of this work (for doubts have been expressed about the intention concealed thereunder):"

Religion within the Limits of Reason Alone, Religion within the Bounds of Bare Reason

A thought-experiment. To dislocate, dislocate the adjective. From a tentative, most likely title – just, or mere or pure rational religion – to the published one: religion within the bounds of bare reason.

If you cannot, or if you are not allowed to write down and publish the first title: what then does the latter mean? What is bare reason? What is reason alone?

Bare reason, systematical dislocation: itself denouncing nothing, to be proven just by simple experiments involving none of the known branches of reason.

The philosopher says, "to understand this book in its essential content, only common morality is needed, without meddling with the Critique of Practical Reason, still less with the theoretical Critique!"

Bare reason, common morality. Common base, bare morality.

And how then to comprehend this experimental, base, common, bare and nondescript morality? Think of it as the most popular children's instruction and sermon, says he, the philosopher.

You cannot think bare reason. You cannot act according to it. You can experiment with it, instructing and preaching – taking shelter under the guise of that fictitious non-entity called bare reason.

Shall we say that these experiments – dislocations, displacements – have been brought about by censorship, by state-power, sovereignty?

And that the adjective "bare" had been invented within that singular title, within that peculiar syntactical dislocation? Invented to prevent state-intervention = mimicking, dislocating, experimenting with itself (bare and alone).

Mimicry, mimetic behaviour – the most rudimentary and highest of human faculties. Was it not Benjamin who said that?

Bare reason (not-yet-a-name and still not an action) has been invented to by-pass and to fight sovereignty, without knowing the outcomes of all that experimentation.

The way to put those experiments to trial – to fight sovereignty – was clear for the Prussian philosopher. It meant to question religion and the radical evil.

Will you be surprised if we say that another philosopher, almost exactly 200 years after the Prussian one, fails to mention the former's invention and his experiments?

Fails to mention even the title, most probably the only other one, including this strange adjective – bare?

Or, is this just a philosophical memory?

Bare life = mere possibility

At some moment bare life became indistinguishable. Or was it rather the story of how bare life became indistinguishable that it itself became indiscernible?

Bare life, a mere linguistic possibility, touching upon the basis of Western thought, philosophers say to us, addressing us in our utmost potentiality. So they say.

the dynamon touto has an hyperbolic energeia ou legetai elchou ten dynamin,ouden epeiden dynamon (Aristotle: Metaphysics, 1047 a 24-26)

And a thing is capable of doing something if there will be nothing impossible in its having the actuality of that of which it is said to have the capacity (English translation by W. D. Ross)

a. "Here we have again one of the unprecedented and determining essential insights through which Aristotle for the first time illuminates a previously obscure realm. In this concise statement, every word is significant. With Aristotle the greatest philosophical knowledge of antiquity is expressed. A knowledge which even today remains unappreciated and misunderstood in philosophy" (Heidegger, 1931)

b. The answer Aristotle gives to this question is contained in two lines that, in their brevity, constitute an extraordinary testament to Aristotle's genius. In the philosophical tradition, however, Aristotle's statement has gone almost entirely unnoticed" (Agamben, 1986)

Is it ironic, strange or whatever that in referring to something unnoticed, forgotten and misunderstood – and thus something, by chance, constitutes the greatest philosophical insight and a testament to an extraordinary genius – a philosopher does not acknowledge his source, omits to put quotation marks? As if truth is just that which is bere of quotation marks

Even more: What if the master itself – the definition of potentiality – forces someone to omit quotation marks, to forget, neglect tradition, heritage and genealogy?

What if the effort to define possibility beyond its mere status that is – as a capable possibility of potentiality beyond its bare, immediate meaning – gets obscured by the rhetoric needed for such a definition?

What if this effort to go beyond mere possibility is itself mere?

Mere possibility, philosophers would like us to believe, is not just something common-sensical, but it is also highly perceptible to manipulation, in the hands of those less-equipped

Those who misperceive possibility, taking it just as mere, will say, philosophers tell us

You write: While you write you are able to write

You don't write: You are not able to write

Does it mean that a definition of potentiality – itself mere by way of quoting unacknowledgedly, by philosophical mimicry – reads as follows:

You define potentiality: While you define potentiality you are able to define it

You don't define potentiality: You are not able to define it

Does this mean that potentiality has to part away from philosophical definitions of it? Parting away from philosophical possibilities: mere not perfect ones? Parting away from possibilities that always get just or merely philosophical by way of failing to put quotation marks, by way of failing to cite other philosophers?

Perfection gets mere. And mere gets

Bare life = conversion

First we take up the – so to say – negative example – encompassing both the most known historical case of violence and perhaps a case where – if we are to follow Gil Anidjar's intuition – biopolitical theory touches upon its own limit

It's the case of the Muslimin, the Muslims from Auschwitz, in regard of whom Primo Levi has said that if he could enclose all the evil of our time in one image, he would have chosen that image most familiar to him: Jews becoming Muslims, within the barbed wire of the concentration camps

And this is the place where Anidjar's criticism of the biopolitical theory sets in, even though he will agree that it was Agamben who has "broken new ground" in his writings, offering a new perspective on such an important phenomenon like the extermination camps, Anidjar's attention will be drawn by the circumstance that, at least for Agamben, the highly culturally saturated motif of conversion from a Jew into a Muslimin, into the Arab goes unnoticed. Anidjar argues that such a conversion is not, as it most likely

seems for Agamben, just an act brought about by the purely industrial and bureaucratically rational killing of people, where Mussmann would be the figure of the most debased life. For Agamben it is more likely that such a conversion produces a side-effect, which escapes the logic of the political as it was defined by Schmitt: Conversion of the Jew into the Arab inside the camp, though it could be hardly argued that it is an voluntary act of subversion, nevertheless brings about the breakdown of a certain logic of the political realm, since with that conversion the possibility to differentiate among types of enmity has been stalled. Where Jews are not discernible as Europe's theological and Arabas Muslims as Europe's political enemies. Where this distinction is subverted not due to fabrication of corpses but precisely because of simple (nominal) conversion.

In passing, we will notice, that an analogous argument has been put by Philip Sarasin in reference to Foucault's distinction between the archaic and the modern form of racism, as Foucault had developed that distinction in his lectures in the 1970s. Then it seems that even though the new racism of the state, which for Foucault is basically life-promoting, does not need to refer to the old-fashioned repressive standards of governance – at least provisionally it does need the backup by the culturally charged imaginary of the old kind of racism, where the repressive social and political selection was not just a mere technological act or administrative decrees, but an act embedded into the complex network of racial, ethnical, geographical and other differences.

But then: how do you account for someone like Shabbatai Zvi – if we are to talk about something which seems to be a positive example, prefiguring formally very much the negative one within Nazi-camps? How do you account for someone who voluntarily converts, A Jew becoming an Arab, Jews becoming Arabs.

How to think about this life?

Bare life = radical self-definition

* Kertész

We are dealing with a problem that has been outstandingly localized by Imre Kertész in his novel "The English Flag". What is creation, production and where does its connection with life and memory lie? Which are the figures-of-production figures in the times of suspension, violence and emergency?

We quote: "We have to do our best to find out such formulations that will be universally pregnant with experience of all the diversity of the living (or catastrophic), we must find the definitions that will help in death, and yet leave something to the survivors"

Kertész pleads for the function of life (not art being "a radical definition" of itself in times of catastrophe (all modern times). According to him, this radical definition is oftentimes not to be found within a specific work of art, for the very formulation, act, gesture, work itself are already the only possible products of our age (after and during the catastrophe). It is in this sense that Barltby's "I prefer not to" is an example of such radical definition – being an act, a bare act together with its desecurement.

In Kertész's work the definition comes from the mouth of a "real man", a Hungarian author called Ernő Szék, who defines himself with "I used to be Ernő Szék" when asked to introduce himself by his friends in times of Communist persecution. Kertész believes that such a moment of self-definition reverses the artistic purpose, if such a thing is possible in contemporary art.

However, at another level life and art (the great art, with a capital A) are inseparable and closely interwoven. These are the moments of "thunderbolts", of a stop of epiphany, when art enables the making of a "radical definition". Kertész says: "... never again, not even in the hugest of disasters, in the deepest awareness of catastrophe, could I live as if I'd never seen or heard Wagner's opera *Walküre* ... as if the world of this opera did not continue to exist, despite the catastrophe world ... from the darkness of the concert hall arises the insight that the only possible way to bridge the differences between the two worlds – art/fiction and catastrophe/reality is to work on a radical definition of singular existents.

It is the other moment of epiphany – the moment of the "The English Flag", the passage of an English jeep through insurgent and temporarily "free" Budapest – that brings about the transformation of art into life, the moment of "radical encounter" for Kertész. And the radical encounter means, "that the only possible act in this world is self-denial as an act".

Experience of art and of life are therefore not of the same kind, not to be leveled down. We ought to focus our attention to the way the formula "I came to witness the truth" finds its place between us and production, or in other words, the way the life production functions as an artless act: and to ask of its figures and forms of its self-analysis.

With Gould, the point of epiphany, or the moment of radical definition, was the moment of his giving up of the concert hall. This was when he defined himself as Glenn Gould, this was when he put his life in the state of self-denial through act. This was when Gould started interviewing Glenn Gould, which continued throughout his life. This is why his performance was virtuous – not because of his interpretation skill, but because it became the field of re-establishment of the radical definition of himself: the establishment of the self as a figure. This is the normative situation through which Gould teaches us that virtuosity means much more than merely non-productive acting: that it is a matter of struggle with our internal witnesses and testimonies. Virtuosity as the moment of radical definition is the moment of our normative life experience becoming the experience of a political act: that is already here – offering us in return our own life as a source of political power and disruptive creativity.

Bare life = relation

In order not to relate, and to break with the "logic of sovereignty" as well as with the bad infinity of iterability, of a perpetual, always renewed and always frustrated relating, one must maintain oneself in the relating of the relation. As a consequence, to speak of Auschwitz as a remainder does not just mean to relate to it through testimony: it means to become testimony and to stop testifying to something – to Auschwitz? (Alexander García-Dutrenay)

The punctum of biopolitical philosophy is that of religion as the privileged modus of relating. The relation between god and man is the final and highest possible relation – both systematically and historically – before thinking fully realizes its having come into existence. At least that is what Hegel is saying. The highest and the final relation – at the same time just a step away from what really matters. But – and that includes this error: a sign of philosophical thinking since Hegel – is the realization of philosophy possible without the realization of religion as the total, world-system? ... In terms of system, it may be thinkable, but in terms of history? Especially since Hegel, in his late lectures on the philosophy of religion, assumes nothing else than an absolutely historical history of the absolutely revealed religion. And consequently, of relationality as such. He is left with no choice but to conclude that it brings us back to the epoch of late (Roman) imperality.

The sovereign relation, as described by Agamben, describes an identical case: an absolutely immanent-relational world, in which the absolute, that is, the essential meaning of truth – falsity – is still possible. Insofar the sovereign relation is still a remainder of transcendence in immanence, that is, a force that violently evicts life from the world (as relating). In that sense, Auschwitz is a (personal) name for suspending all relations, but an absolutely false one.

Auschwitz – a bare name falsifying all other names. Canceling them, loudstating. Being not-yet-a-name and still not an action.

Bare life = peasant's knowledge

Since Kafka we have been haunted again by peasants, by their other intelligence. The way for us to come to an end will be by doing, of mimicking other ends, therefore coming to terms with bare life.

As if bare life ever needed a definition, a peasant will say...

The end: Converting an Emperor of Nothing into a peasant within a burrow (Peter Berling, Don Fernando de Guzmán, Doctor)

"One morning, at the end of October, not long before the first drops of the insufferably long autumn rains fell on the parched, cracked ground on the western side of the farm, so that the stinking bog makes the tracks impassable until the first frosts, and it cuts off the town too, Fukuo was woken by the sound of bells.

The closest church was eight kilometres to the South West, on the old Hochmeiss field, a solitary chapel. But not only was no bell there... the church tower had collapsed... during the war." (Bela Tarr, Sasangkato)

LE SACRÉ DU PRÉSENT - Musée de l'Homme
Paris, 1924



LE SACRE DU PRINTEMPS - Musique de Liszt
Dance sacrée de l'été - Chorégraphie de Nijinsky



Received 17 June 2008; revised 23 July 2008; accepted 23 July 2008
Published online 15 August 2008 in Wiley InterScience (www.interscience.wiley.com). DOI: 10.1002/anie.200802000

Koreografija je način mišljenja o odnosu estetike prema politici

Andrew Hewitt

Razgovara: Goran Sergej Pristaš
S engleskoga preveo: Tomislav Briek

koncept: Vaš je ključni koncept, upravo i naslov vaše knjige, "društvena koreografija", pojam koji primjenjuje na ples i na estetiku svakodnevnih pokreta. Kako odnositre taj koncept i kako se on odnosi prema koreografiji kao umjetničkoj praksi?

Andrew Hewitt: Moja metodologija "društvene koreografije" proistječe iz pokušaja promišljanja načina na koji društvo funkcioniše u samom temelju društvenog iskustva. Pojam društvene koreografije rečim kako bih označio tradiciju mišljenja o društvenom poretku koji svojom idejom promišlja u sjeni estetskog to nastoji taj poredak upisati izravno na naša tijela. U svakopodnevnom obliku taj je tradicija promišlja dinamičnu koreografsku konfiguraciju koja proizvodi ples i polubavlava se od - ve primjerice na širu društvenu političku sferu. U skladu s tim, takve društvene koreografije estetskom praksi pripisuju fundamentalnu ulogu u svojoj formaciji političkoga. Nastojao sam pridružiti nediljalnom značenju u estetskom kao nečemu što je ukonjano u talasnom iskustvu kategorije društvene koreografije također rečim kako bih doveo u pitanje shvaćanje da estetsko pripada situativno nedogodnoj, da je čista ideologija. Na krajem da estetsko oblici ne odražavaju ideološke pozicije - odgledno to čini. Ali to nije jedino što čini. Tvrdim naprotiv: kako koreografija označava ključnu svu zonu, u kojoj se diskurs sučeljuje s praksom - zonu u kojoj se svojedobno mogla pojaviti građanska avna sfera - redofinijaj granice estetike i politike.

Takva argumentacija o sredinjem položaju estetike u razvoju društvenih konfiguracija i suprostavlja izvriku projekt društvene koreografije obima alternativnim pristupima razmatranju plesa. Ukoliko je obito kako je on polemika usmjeren protiv knjiške tradicije koja ples shvaća kao lično iskustvo metafizičke transcendencije - to jest, protiv načina razvijanog u simboličkim i estetskim tekstovima s kraja 19. stoljeća - društvena koreografija jednino odlučno odbija svaku redukciju na specifična društvena "određenja" plesa, kao što su rasa, rod, ili klasa. Na tvom kraju te kategorije ne vrijede u okviru društvene koreografije: nego da se kako u koreografskoj praksi, tako i u knjiškim diskursima koje ona proizvodi, te kategorije - same ispušu i drukije određuju. Estetsko se, dakle, ne shvaća ni kao kvazimetafizička sfera od jelena od društveno-povijesne, ni kao praksa koja se može isoprio objasniti pojmovima društveno-povijesne analize.

Svoju sam knjigu započeo priti - kao književni knok - u koji da se suprotstavim tradicionalnim književnim tropima transcendencije, koji su ostarevali proučavanje plesa u perspektivi književne kritike. Ples odgledno ima povoljnije mjesto u parsonu modernizma. Dominiraju modernistička paradigme mišljenja plesa - koju su uspostavili namam cam i noveli estetike bli kasnog 19. stoljeća - stalo je privilegija filozofska, estetska, pa čak i vjerska pitana individua ne - mlitati" naučito politike društvene koreografije. Razumijavaju koreografiju kao response tijela u prostoru, rečim sam ispihati svojevrsnu "lateralnu" transcendenciju. Kao što ističam u knjizi, politička teorija ranoog prosvjetiteljstva često je - na primjer, Hobbes - slobodu kretanja tjela kroz prostor uzimala za sam temelj političke slobode. Koreografirani to kretanje uvijek znači priznati: ta pojmove.

To što je nazivam "koreografijom" ne samo način mišljenja o društvenom poretku, to je i način mišljenja o odnosu, estetike prema politici. Estetsko plus funkcionira - i tu nalazimo na važnost izvedbe za pojam društvene koreografije - kao prostor u kojem se društvene mogućnosti spajaju. Izvode buduća je i misaonito izvedbama estetsko oblik, koreografije se, dakle, ne može jednakoalno posmatrati s "estetskim" i suprotstavi kategoriji "političkog" nad kojom ikvno operaciju mopa il je predodređuje. U građanskoj je en, tvrdim, koreografija pružila diskurzivni prostor an kulturne izvedbe promjenjivih pokretnih odnosa estetike prema politici.

Apstrakcija se u koreografiji uvijek povezuje s "konkretnošću" pokreta - što je pokret konkretni idejli, što je mašje gesturalni, to je apstraktniji. U svojoj knjizi apstrakciju primateis kao izvod društvenih formacija. Čini se da nam, kad razmišljamo o koreografiji semo u okviru divju krajnosti, mimetičkog i izvedbenog shvaćanja, promiče jedan aspekt, a to je proizvodni ili poticilni aspekt.

Što se tiče "konkretnosti" u plesu, mislim da više pitanje ovako važan problem. Konkretno je čitav najbolje razumjeti preko neodbitne hegeljanske formulacije: "Pojam je istinski konkretan" kaže Hegel u Logici s 1601, jer "uključuje Broj i Bit, kao i sveukupno bogatstvo svih drugih stvari". Drugim riječima, konkretno ne treba jednostavno suprotstaviti apstraktnom, to je istina u koju se nešto "bitno" pokazuje ovisim o svojoj akcidentalnoj pojavnosti. U prispisu, sam problem u svojoj se knjizi služim Percepcijom semiotikom, izstizajući na materijalnost označaja. Ples mi se, kao estetski oblik, čini najboljom primjerom te materijalnosti - koja je dinamična i dijalozična, a ne materijalna i statična. Dakle, mislim u okviru divju krajnosti mimetičkog i izvedbenog shvaćanja i znači misliti nadajaležbičku. Ples nam omogućuje da uočimo kako i nymimetički oblici izrženja ovise o svojoj izvedbi. Moja je primijer primjer iz knjige završni ples Njenskoga u kuci Suvetisa, za koji on tvrdi da njime iznosi i rasprisa knjihu Europe zbog Prvog svjetskog rata. Na njegovu se estetiku aktualizira tek kad padne i razpadi se - dakle, tek kad izvede estetiku pogrešku. Percepcija govori o materijalnosti označaja kao o "učinjenju o" nešto - to jest, o žbilju "konjengenciju postojanja. Upravo se to zbiva u ovom slučaju - "učinjenju o" tvrdi podi i podnizdajući se, i njimako na taku semiotičku kod, nego ga omogućuje. To mi se trenutak - to "pad" u sferu fizičkog postojanja, ako hoćete - čini konkretnim

1. Navod prema: *Heidegger's Lagers: Being Part One of the Encyclopedia of the Philosophical Sciences*, translated by W. Lem Voick (Gifford). At the Clarendon Press first published 1979 (third edition 1979). On page

trenutak u Hologlovom smislu. To je trenutak u kojem se pokazuje kako se apstraktni apstraktni osjećaji osjećaju na trenutak svoje fizičke izvedbe "Narjoda" pada Nijemcima pokazuje se kao ona bitna činjenica koju nad njegovog plesa treba da izvede

U kontekstu aktualnih istinskih trendova, koncept društvene koreografije moj je odgovor na izvrsne zablude da kojih je dovelo stvaranje probleme izvedbe. Činilo mi se, naime, kako se mnogo toga što je bilo zanimljivo u tom konceptu u redu Judin (Bücher) kaenja izgubilo kroz popularizaciju pojma u dva dijagnostična oprečna smjera. S jedne se strane javila tendencija koju bih nazvao "ludiciom", po kojoj je svaki identitet izvedbe, a izvedba tzv. "asenzualizam" nekonvencionalan. To mi se tendencija činila baremim i poprilično namnim stavljanjem nekakve postmoderne slobode. S druge se strane pak javila tendencija koje je naglašavala normativnu prirodu izvedbe ističući neslobodu inherentnu u mnogim našim postupcima i međudruštvenim izvedbama. Izvedba je tu postala nekakvom vrstom antipodobičnog koncepta usredotočenog na istu evaluativnost. Ta je tendencija zapravo jednako jednako baremim kritički ideologije i misli da se poručiti spontano, ali je tu pokazati scenarij koji izvedu.

Vaše pitanje u određenoj mjeri upućuje na tu dihotomiju kad se razmišlja "dva krleža: mimetičko i izvedbeno stvaranje". Mimetičko je po bi dakle koji budi da je priroda skriveni društveni scenarij. Ono što u neizvrat izvedbenim stvaranjem bio bi diskurs koj naglašava sam trenutak izvedbe. Upravo sam nezabavljiva ta opreka želio dovesti u pitanje. Ne dovesti razlikovanje u pitanje, ne znači negirati da ono postoji. Drugim riječima, kad me sudionici s dva tabora koji tvrde kako se istina izvedbe – ili bilo čega drugoga, što se toga tiče – nalazi na njihovoj strani razdielice, nećete se približiti istini najbježi valjanosti razdielice. Naprotiv, upravo je podjela istina.

Dovest u dihotomiju u pitanje u određenoj je mjeri zahtijevalo ispitivanje razlike između estetskog i ne-estetskog, ali kako ste vi raki, "astatska svakodnevnih pokreta" i "koreografija kao umjetničke prakse" – ispitivanje izvedbenosti astatskoga nevelo mi da o izvedbi mislim u ograničenom značenju. U krajnjim krajem je ples služio kao astatski medij koji je najodgovornije nazvao stvariti umjetnost kao nešto imanentno političko, to jest, kao nešto što svoja politička značenja izdvoji iz svog vlastitog statusa prakse, a ne u prirodi u političku ideologiju koja mu logički prethodi i koja je smještena negdje drugdje, izvan umjetnosti. Ne ovde mi nje bio oti suprotnostim se povjerenje ostalatom razlikovanje umjetnosti i života usvajavanjem na kontinuum koji ih čini nedjeljivima, nego ispitati logiku te razlike. Činim da su nećima proučavanja kulture pokazala povjerenje i društvenu utemeljenost diskurzivnih razlika između astatskog i ne-astatskog. Mene, međutim, zabrinjava što takvi prikazi nedovoljno pružaju šibiki primjer logičke pogreške počnete kao petino principu, stoga što privlače jednu od strane u sporu. Estatsko se uvijek pojavljuje kao nešto određeno parametrima običnog društvenog diskursa. Odbacujem takvo viđenje.

Zapazio sam kako njegova astatska forma ne demonstrira bolje tu činjenicu o koreografiji – u kojoj se formalizirani medij na dosta apstraktnosti od medija kroz koji se subjekt doživljava. U plesu je svakako formalizam kompromisiran činjenicom da je sama subjektivnost utjelovljena – tjelo koje izdvoji formalna načela u plesu je isto tjelo kroz koje se subjekt – tako često metom napada u formalističkim ispitivanjima – predstavlja. Šibito tome, čak i u najmatematičkim planim oblicima, tjelo koje skače, skače. Oblik i sadržaj su isprepleteni, ne usljed nake yeatsovske transcendenije² nego zbog činjenice da bez tjela ne mogu postojati.

2. Moja se na posljednju strofu Yeatsove pjesme
Among School Children

Labour is blossoming or dancing where
The body is not brutal to pleasure
Nor beauty born out of its own desire
Nor business wisdom out of the mingling of
O chessminded: great rooted blossom!
Are you the leaf? the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance
How can we know the dancer from the dance?
Go, now

Priemda je moje početnje izvoim književnosti, smatrao sam da postoji opasnost u trenutačnoj demantnoj mjeri "čitanja" tjela. Želio sam natirati nekim čitanje da se razpa u postoje u drugi modus značenja usmjerenih na proizvodnju a ne na referenciju. Umjesto širine domene episteme čitanja, želio sam je, dakle, dovesti u pitanje okrenuvši se izvedbi. Umjesto da učinim tekst za model čitanja izvedbe, predlažem da se izvedba shvati kao izazov našem modelu "čitanja tekstova". Dovesti u pitanje status planske interpretacije stoga što je ona, na kraju krajnje, trop. To jest, određena korolomski strategiji interpretativnog čitanja, znači naturaliziran činjenicu samog čitanja kao ne-metateorijskog, kao hegemonijskog medija proizvodnje značenja. Umjesto da se pitamo što su izvedbene analogije književnih postupaka – npr. što je tjelovna metafora? Kad je gesta izvedbena a ne demontivna? što je koreografska rečenica? id – želim sam saznati što proučavanje književnosti može naučiti od izvedbe. Proučavanje društvene koreografije podrazumijeva otvaranje prema različitim načinima na koje se značenje proizvodi na područjima estetike i društvenih aktivnosti. Ples, dakle, nije još jedan predmet na koji se mogu projicirati tekstom određena strategija "čitanja" on je motiv razgovora unutar djelovanja tebičnosti.

Uzako sam, međutim, istanovio kako je jednako važno odbaciti i tendenciju koja vuče u suprotnom smjeru – osjećaju koje naglašava materijalnost, grubu somatsku prirodu tjela. Vjerujem da se osjećaj njih godine sve još javlja nekakav romantizam ne-transcendenije – romantizam tjela, ako hocete – koji je poličio u ideološki vrlo uzemljujući. Nesumnjivo se uvijek iznova javlja u razpravama o modernom plesu. Moćda kao odgovor na transcendentni tendenciju klasičnog plesa – na tendenciju da se odbija materijalnost tjela, na istu yeatsovu nemogućnost da se plesna razlika od plesa – moderne je koreografija običavala istom "korinjenost". Kao postojstvo i nekako, ta je tendencija saštim razumljiva, ali svakodnevno zabrinjavajuća jer činevjerava dijalektiku prirodu kontinuiteta. Moja

svjetlost na tako grub način smatram se intelektualno nedostojnom još od Feuerbachovog vremena. "Konkretno" se ne može svjetlo na materijalno, niti se "stvarno" može pisati na poetski iskustvo tijela

Pogledajmo ponovno primjere koje sam naveo. Što je tjelesna metafora? S obzirom na materijalnost semiotičkog procesa dvobitno – ukratko: njegovu utjelovljenost – to je pitanje govora besmisleno. Metalotički stoličasti stvari, stoličasti su isto. Koreografska metafora će uvijek biti katalaksa. Promijeni katalaksu – što to znači da stoličasti "nogu" da uzmiemo najčešći primjer – znači promijeniti načine na koje retorika sluša ne samo u sekundarne ili metalotičke svrhe. Napokon, ako nema "ispravnog" razlog za ono što "neispravno" zovemo "nogom" stola, sama je referencijalnost jasnica dovedena u pitanje. Dok metafora daje smisao onome što nalaže, ta katalaksa zapravo odvraća ono što bismo postojaniji da je prihvati – svoj referent. U tom smislu želim insistirati na statusu društvene koreografije kao katalakse – ona dodaje jest ono što želi izreći. Vjerujem da je tendencija da se apstrakcija postavlja s "konkretnošću" u koreografiji opasna. S jedne strane, ta mi tendencija može navesti da o konkretnom mislimo na nedajekotički ili grubo materijalistički način. Vjerujem da se u eri nakon od naprotiv "apstraktnih" modernih koreografija nalazi romantizam poetskoga. Dok je doložila proporcionalna baletne tradicija koja je nastajala transcendencijom i time slobodno ljudsko tijelo relativno lako prepoznati: patos "podizanje" koj često prati koreografsko iznošenje granice tijela, grešaka u tijelu i teškoj radi plesača mi se čini još opasnijim. Koreografija nije samo nešto što "radimo" pjesmu, nego promišljanje i uprovođenje toga kako tijelo "rade" svaki, te promišljanje i uprovođenje rada koj umjetničko djelo izvodi. Društvena koreografija nije usporedna djelovanju društvenih normi i ograničenja: niti im je potpuno podređena. Ona sluša – "katalaksu" – moglo bi se reći – toma da ih ostvari.

To nas dovodi do vašeg pitanja o produktivnoj ili poetskoj funkciji plesa. Drago mi je što ste postavili to pitanje, jer upravo tu funkciju želim istaknuti u svom radu. Ona potpuno nestaje u svakom romantizmu koji prihvaća binarnu opasku mimetičkog i izvedbenog. S jedne strane, funkcija estetička stvara je uvijek bila da artikulira mogućnost drukčijeg življenja. Samo postojanje "umjetnosti" svjedoči o nedostatnosti života. Ta je funkcija kao funkcija umjetnosti njegovo određenje. A s druge strane, kako Adorno tvrdi: *Erebnisse sind kein Als Ob*. Iskustvo estetskog je – prema filozofu – uvijek situativno. U estetici izvedbe, temeljno se nezadovoljstvo onime što jest izvodi unutar toga što jest izveđa govori publici: "što bi bilo kad bi stvar bila ovakva..." – ona na trenutak i jest takva.

To me dovodi do pitanja posljedica toga rade po koreografiju kao umjetničku praksu. Pravo pitanje za koreografiju je čini mi se, kako raditi s tom neizbježnom realnošću tijela što ih koreografija. Pod tim mislim da koreografija traži dualističko mišljenje na način na koji diktiramo koje spomenute to na čine. Podržavajući studente o pisanju "stvarnog" u izvedbi, često razim primjer osobe koja sjedi u publici dok osoba koju voli igra ljubavnika ili ljubavnicu u diami na sceni. Ne slažemo od brze kad radi ljubavi ili ljubljena poljubi svog partnera ili partnericu u predstavi. Znamo da se ne ljube "stvarno". Ali naravno: oni upravo to čine. Uvratim se dodiruju baš kao kad je grlim svog ljubljena. Kad kažemo da se ne ljube "stvarno" mislimo na to da imamo kodove kojima razumijevamo stvarno koje nekad čistu materijalnost. Ljube se i ne ljube se: izvedba uvijek izvodi a potom briše svoje vlastite granice.

Nije, dakako, na meni da bilo što propisujem, ali čini mi se da koreografija postaje konzervativna na razne načine. Može privratiti podjelu na umjetnost i život, postati zabavom. Tako postaje, kao bi Marcuse rekao, "afirmativnom". S druge strane, može odbaciti tu podjelu i protestirati. No, u oba je slučaja na djelu neopšteno pomirjenje "stvarnog". Smatram da je funkcija koreografije da to pomirjenje dovede u pitanje – ne u ime nekog temeljnog svjedočenja stvarnog (koje možemo postaviti s hipotetičkim pojmom istine, ili s materijalističkom romantizacijom tijela), niti relativizacija koja odbacuje stvar. U pjesmi mi je predstavama istina – možda je starenodno naglašavati istinosnu sadržaj umjetnosti: poput Adorna, ali bez toga nemoć u potrebi da se govori o umjetnosti – u praksi živjavanja. Možda je to ono što koreografija izvodi: uvijek znova – vjerovanje da je vrijeme istine uvijek futur.

Možemo, dakle, o koreografiji kao "afirmativnoj" praksi, ili "afirmativnoj" izvedbi misliti na bezuslovni način, kao o preskriptivnom političkom djelovanju, isticanju problema, proizvodnji istine, makar u vezi s ovim što spomenjete. Je li ples danas sposoban za takvo političko djelovanje i koja bi to bila politička platforma?

Za one koji su poput mene odgovorili na knjižicu teorije Frankfurtске škole: pojam "afirmativnog" je uvijek izrazito dvosmislen s obzirom na estetsku praksu. Marcuse ga radi u njegovom značenju kad govori o onoj umjetnosti koja pravi na status quo. Za je Adorna međutim, afirmativna vrijednost umjetnosti manje negativno objektivirane. *Erebnisse sind kein Als Ob*. To jest, čak i iskustvo izvanje uđe noli u sebi njegovstajati istinskog iskustva.

Kad je to iskustvo još da tako kažemo, "utjelovljeno" iskustvo, stvar postaje složenijom. Kako konceptualizirati fado "nagovijestiti" ili neizgovoriti takvo iskustvo od iskustva izbjeg? Očigledno implicitno u bezimertnom fizičkom iskustvu kao da je nemoguća izbjeg u plesu. Pitanje čini se da se "be-



Isadora Duncan

zenterano, "u Kertovom smislu, ostali su na izjednačeno fizičkoj postojanja predmeta koji nam pruža zadovoljstvo. Kao i ostali primjer slika vokal i tvari da su zadovoljstvo koje zadovoljavamo ne tema je ni postojanja vokal kao nešto što bi glodni promatrao mogao pogled. Kert razmišlja unutar reprezentativne paradigme, ali pitanje postaje alibi jer kad pridružimo u područje nepredstavljenosti estetike. Ako estetika zadovoljstvo predlaže iz sumog odnosa i ne iz označitelja iz slike vokal ne u zamisljenosti vokal, onda su predmeti koji ne "može" postojati za naše iskustvo estetskog zadovoljstva može imati i kao savršenu predmet. Drugim riječima, u primjeru estetskog zadovoljstva imati nešto samoučavajuće. Kako smo li korak dalje u područje izvedbene estetike, medij koji omogućuje igru označavanja – tijelo – medij "receptivni" kroz koji se zadovoljstvo može osušiti – također tijelo – bi bi jednako te isto. Estetski nedostatak "intenziv" za postojanje tijela koje pleše kao da podržavaju razgrnjanje tijela po kojem je iskustvo moguće. Dakle, valja razlikovati ulogu koncepta tijela. To sam pokušao u svom eseju o "Tijelu i somatikom kod Adama" a čini mi se da je to u sredštu Badiouovog predstavljanja događaja.

Badiou uočava taj problem kad govori o afirmativnom kao ostvarenju subjekta koji se na može zvesti na tijelo. Tijelo nije tek trieg subjekta – a upravo sam se tendenciji da ga se tako priznaje su protivstavio u svojoj knjizi *tenda romanizacije tijela* i ponovnog uvođenja neke vrste organizacije za koje smatram da su politički vrlo zanimljive. Da li tako shvaćen "afirmativni" aspekt događaja uopće znači i onakom intenzitetu je složeno pitanje. Na završni kod istanaka ne podudara Badiou – čija razmišljanja o ovoj problematiki nisam dovoljno proučio – instinktivno bi se suprotstavio svakoj pretektivnoj funkciji estetske proizvodnje. Budući da sam se dosta bavio pitanjem fizičke estetike bojim se svakog mišljenja estetike i politike, osim na najprirodniji način. U nepodmijelju, u moguću to prihvatiti u kontekstu probe – nama, probe alternativnih društvenih mogućnosti i formacija. To se probe, dakle, može shvatiti u svom francuskom obliku, kao *repetition*, nešto što nije samo utajano na budućnost, nego zapravo ponavlja i obnovljuje iskustvo. Takva bi proba ujedno bila otkrivanje mogućnosti i otkrivanje njene. Vraćajući se na Adomovu formulu – *Erlaubnis und kein Als Ob* – mogao bih početi odgovarati na vaša pitanje tako što ću zvesti shvatiti kao neku vrst invarijantne strukture uzviđenoga. Umjesto duhovne funkcije koja subjekt spašava od straha od fizičkog uništenja – imamo tijelo koje sprečava uništenje duha.

Većim o tome misli u kontekstu Lyotardove rasprave o uzviđenom u avangardi – os tvrdi kako je iskustvo uzviđenog neka vrsta pitanja, pitanje "Događi li se? Možemo li još uvijek postaviti to pitanje u slučaju utjelovljenog iskustva? U koreografiji zapravo znamo završiti događi li se? ili ne, jer se "to" događa u i kroz naše tijelo ili, pa, ne znamo – jer ne znamo što – ili što – bi bio subjekt tog iskustva. Tijelo? Duh? To mi se čini jako uzbuđivim u kontekstu estetskih pojmovna prema izvedbi – način na koji se utjelovljenje tijela odupire nadic onakim shvaćanjima estetske transcendencije i a svejedno ponavlja i izvod pisanju uzvišenog iskustva. Drugim riječima, nije više stvar u estetici iskustva koje djeluje s pomoću "duha", ali isto tako ne može biti ni stvar u otkrivanju transcendentnog u ime manifestnog – odlično ideološki – to je.

Naravno, dovodeći u pitanje status subjekta nužno dovodi u pitanje mogućnost političkog djelovanja jer dovodi u sumnju status političkog subjekta. Ali tijelo je etodobno prepoznati potrebe za političkim djelovanjem. U knjizi *Društvena koreografija* odno radikujem tvrdnju Isidore Duncan da je bol u stopalima što je pisac ojačao u balasu sigurni znak estetike – politike "pogrešnosti" od njezinega zaključka da bezbolni ples mora, dakle, biti kulturno – društveno spravan na neki način. U tom kontekstu od knjižke funkcije bola prema afirmativnoj funkciji bezbolnosti vidim pad u ideologiju. Bolna je estetika, dostoj, pogreška – ali ona i artikulira to što je pogrešno. Puno je sa knjižke funkcije na bezbolnu estetiku znači preći u područje afirmativnog i ideologije, privlačeći odvođ praksičnu ulogu za estetsku izvedbu. Da se vratim na primjer posljednjeg plesa Hajnalka u kojem od pada nastavljen stopalo. Negov je bol tvidim, predusjet znojenje – ojena koju tijelo plaće za svoj kulturni prijelaz onakoj polu somatike. U toj bi mjeni – čao mi je ako to djeluje bijednjavoj kao oblik politike borba – zapravo estetiku koja se bavi mnogo političkim djelovanjem koja je usmjerena onakoj, ne samo, već nastoji artikulirati uvjete vlastitog postojanja. Estetski prikaz ne bi dala, pretpostavljala utop, ako zamisljena uvjeta u kojima ne bi bilo bola, nego suočavanje s neobjavljenošću bola kao temeljem svakog postojanja – suočavanje subjekta s predmetom, sučuvu tijela u pokretu u podlogom po koji, sa krato.

Jedna od najpoznatijih igara atvei u vuci a vidom knjigom je da ne dolazi iz kontekstala proučavanja izvedbe, koji prevladava u istraživanju u kulturne izvedbe. Kako vidite svoj rad u odnosu na tzv. *performance studies*? Štidi mi se vaš prijedlog da se izvedbe shvati kao izazov modelu "čitanja teksta", ali naam sasvim siguran niti u njegove metodološke posljedice, niti u njegove etimologije. Kako bi, recimo, bile posljedice takvog pristupa po čitane vaše knjige? Bi li nas to dovelo bliže umjetničkoj praksi ili političkom djelovanju ili..?

Mislim da an pitanje o alternativnim modalima tumačenja koje bi podržavali modeli "čitanja" tijela i mog statusa proučavatelja književnosti mogu poslužiti. Odo ate u pravu kad ulažete kako je konceptualno lako misle mogućnost alternativne paradigme pisanje i čitanje koja vidi našim rednim tumačenja nego je grovati u djelo. Možda sam, kao proučavatelj književnosti, više hio proučavati

nego usmjeravati. No mislim da je nekad pomak izvanjivosti kulture i stvarnosti neku vrstu postizavanja u tumačenju – postizavanja u kojem je neka vrsta hipostaziranja. Povijest ključ svakog tumačenja. Tome se želim otkrivo suprotstaviti. Premda je važno oduprijeti se trojima transcendentnosti koju su imali srednjovjekovno mjesto u način na koji je književni modernizam shvaćao pjes, držim da je jednako važno oduprijeti se življenju kategorije kao što su rasa, rod, klasa, nacija kao ključnih određujućih razloga tumačenja. Tome se treba oduprijeti ne zato što te kategorije nisu važne, nego zato što to nisu kategorije koje naprosto postoje izvan kulturnih artefakata koje bi trebale tumačiti. Za mene "revolucionarna" estetika – da upotrebljem dosta izbitan sojam – nije ona koja se može provesti u revolucionarnom diskursu političkom i u programu političke prakse. To za mene nije estetika. Revolucionarna estetika bi bila upravo ona koja omogućuje takvo provođenje bez ostataka. Tako često vidimo apsurdne izvedbe kojima je cilj prikaz smrti subjekta – kao da ta smrt već nije učinila mogućnost takvog jednostranog "prikaza".

Ne određem me način moje naglasne proučavanja književnosti stavljajući u nepovoljan položaj s obzirom na moj odnos prema proučavanju izvedbe – jer se taj odnos, mislim, može bolje objasniti s druge dajućih pozicija i perspektive same izvedbe. Svakako mi nije namjereno davati upute izvođačima nego uključivati na mogućnost – možda samo teoretske – koje oni onda možda mogu artikulirati. Pidući knjigu, osjećao sam Nijenskoga kao kulturnog "heroja" svoga teksta, ne zbog njegove svjesne nekako mi teorije što ih spominjam u vezi s pjesom, nego zbog svoje sposobnosti da dovijetli te teorije. Mislim pritom osobito na to kako mi je Nijensu pomagao da shvatim logiku Perceove samotitube. Na nekoliko sam mjesta u knjizi pokušao ključne kategorije proučavanja kulture u Nijenski i to kulturnu "lekturu" modernizma: na primjer – podvignut anizotri se perspektive. Što je kona? Postoje li nešto u strukturi knje što bi se moglo objasniti na primjeru pjesa? Ako je ikona moćevim znak, što nam utjeđaje pokretu može reći o tome? Kao proučavatelj književnosti možemo soprojno uočavati trope i motive – motivum – no ne bismo li našli rad time što nazivamo motivum – dakle, nad našim vlastitim knjižnim kategorijama – ako ne možemo misliti kako se motivum odnosi pokretu? Takva sam pitanja teklo postavio.

Ispribe se može učiniti kako moj otpor izravnoj politizaciji izvedbe odražava nesposobnost da se osamim subjekt djelovanja. Mislim da to nije točno. Moja nad svakako u prvi plan stavlja kolektivnu prudu koreografije, ali ne vjerujem ni da se problem subjekta – ključni problem modernizma – može riješiti suprotstavljajući buržoaskog pojedinca kolektivu koji naprosto ponavlja logiku subjekta u svčanom mjestu. Kad mislim o pojavama izvedbene proizvodnje subjektivnosti u političkoj sferi uvijek, na tajput, dolazim do ekstremno-odnosnih primjera: Nancy i Lacoue-Labarthe pidu o tome povodom "miske" naravi fašizma – pod čime ne misle na vjerovanje u neko sklopo lice, nego, germanski mitova, nego vjerovanje u moć vjerovanje samog da proizvede subjektivni povijesti. Stavlja, međutim, u prvi plan tijelo, želim naglasiti da nemam vjere u takvo vjerovanje – nemam miske vjere u samo vjerovanje. Sposobnost miske subjekta da sam sebe stvori, ex nihilo, iz ponora onemogućuje ovisnost tog subjekta o predmetnom i utjelovljenom položaju. U toj se myen objektni – moglo bi se reći "objektni" – status tijela unutar takvog mišljenja prevladuje. Dok se fasizam u krajnjim instancama oslanja na tijelo koje transcende samo sebe u čistu rasnost, za mene tijelo koje "odlazi o" stvarnost – da se poslužim Perceovim pojmom za tumačenje reda semiotičkog – postaje "objektom" u somatskom i u povijesnom smislu. Pali do subjekt, za mene nije ni transcendentni subjekt – čak ni buržoasni subjekt ego psihologije – ni ni što somatsko tijelo koje djeluje u neko vrste nužbe ili nekog primordijalnog nagona. Za mene je to njihovo uzajamno djelovanje – subjekt izvještava svoje dovišnje predmetnost kroz medij svoga tijela. Možda ne pidim toliko o subjektivna povijesti koliko o neizmjerni objekti ma.

Ova tekst objavljuje kao prilog Festivala arhivirani dokumenta 12. listopada. Podloga je jednaka da nehotice u javnosti dokumenta 12. listopada, tekstovima umjetničkih projekata kao prvotni prilog 10. listopada i onima 11. i 12. listopada se drugih mjesec. Izvori dokumenta del.

Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics

Andrew Hewitt

Interviewed by Goran Sergej Pristas

Key concept: The key concept and the title of your book is "social choreography" and you use it in relation to both dance and the aesthetic of everyday movement. How do you frame that concept and how is it related to choreography as artistic practice?

Andrew Hewitt: My methodology of "social choreography" is rooted in an attempt to think the aesthetic as it operates at the very base of social experience. I use the term social choreography to denote a tradition of thinking about social order that derives its ideal from the aesthetic realm and seeks to insulate that order directly at the level of the body. In its most explicit form, this tradition has observed the dynamic choreographic configurations produced in dance and sought to apply those forms to the broader social and political sphere. Accordingly, such social choreographies ascribe a fundamental role to the aesthetic in its formulation of the political. Attempting to reconnect to a more radical sense of the aesthetic as something rooted in bodily experience, I further use the category of social choreography as a way of examining how the aesthetic is not purely superstructural, purely ideological. I do not claim that aesthetic forms do not reflect ideological positions, clearly they can and do. But they do not only reflect. My claim, instead, is that choreography designates a sliding or gray zone where discourse meets practice – a zone in which it was possible for an emerging bourgeois public sphere to work on and redefine the boundaries of aesthetics and politics.

This argument for the centrality of the aesthetic to the elaboration of social configurations places the critical project of social choreography in opposition to two alternative approaches to the consideration of dance. If the most obvious polemic is against that critical tradition that takes dance as a physical experience of metaphysical transcendence – i.e. against a vocabulary developed in Symbolist and aestheticist writings of the late nineteenth century – this study no less resolutely resists any reduction to the specific social "determinants" of dance, such as race, gender, or class. My argument will not be that these categories do not hold with respect to social choreography, but that in both the practice of choreography and in the critical discourses it generated, such categories were themselves being rehearsed and refined. The aesthetic thus functions in this study neither as a quasi-metaphysical realm separate from the socio-historical, nor as a practice that can be fully explained in terms of socio-historical analysis.

I begin the book – as a literary critic – with the desire to challenge the traditional literary tropes of transcendence that have dogged scholarly studies of dance by literary critics. Obviously, dance has a privileged place in the pantheon of modernism. The prevailing modernist paradigm for thinking dance – inaugurated by the Romantics and carried through by the late nineteenth-century aestheticists – has consistently privileged the philosophical, aesthetic, and even religious question of individual "glimpse" over the politics of social choreography. By looking at choreography as the disposition of bodies in space, I wished to examine a more "lateral" transcendence. Indeed, as I point out in the book, early Enlightenment political theory often – as in Hobbes – took the freedom of bodies to move through space as the very basis of political freedom. To choreograph that movement is always to invoke such notions.

What I am calling "choreography" is not just a way of thinking about social order; it has also been a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics. Aesthetic dance – and here we encounter the importance of the performative within our notion of social choreography – functions as a space in which social possibilities are both rehearsed and performed. Consequently, choreography as an intrinsically performative aesthetic form cannot simply be identified with "the aesthetic" and set in opposition to the category of "the political" that it either tropes or pre-determines. In the book, I argue that choreography has provided a discursive realm for articulating and working out the shifting, moving relation of aesthetics to politics.

Abstraction in choreography is always related to a "concreteness" of the movement – the more concrete (less gestural) the movement is, the more abstract it becomes. In your book you put an emphasis on abstraction as a distillation of social formations. If we are thinking about choreography between two poles of understanding – mimetic and performative, it seems that we are still missing one aspect and this is productive or poetic...

On the question of the "concrete" in dance, I think your question raises some important issues. I think it is most helpful to understand the concrete in its curious Hegelian formation. "A true concrete," Hegel argues, "involves Being and Essence, and the total wealth of these two spheres with them." Logic § 180 Note. In other words, the concrete is not something we should simply oppose to the abstract, but rather the instance in which something "essential" is revealed as dependent on its accidental occurrence. In my book, I work with the semiotics of Peirce to get at this problem by insisting upon the materiality of the signifier. Dance, as an aesthetic form, attracts me as the best example of this materiality – which is dynamic and dialectical rather than merely material and static. Thus, to think between "two poles of understanding – mimetic and performative" is to think undialectically. What dance allows us to perceive is that even the most mimetic forms of signification are, if you like, dependent upon their being performed. My favorite example from the book is Nijinsky's final dance at the Suverra House, where he claims to perform and expiate the guilt of Europe.



Tombarino of Vasily Nijinsky / Nijinsky, apartment
Vasily Nijinsky

at the First World War. It is only when he falls and injures himself – that is, only when he performs an aesthetic lapse – that his aesthetic self is actualized. Perce's talk of the materiality of the signifier as "knocking against" something – i.e. against the realities and contingencies of existence. That is what happens here – when Nijinsky "knocks against" the hard floor and injures himself, he does not break the semiotic code: he enables it. I see this moment – the "fall" into the realm of physical existence, if you like – as a concrete moment in the Hegelian sense. It is a moment in which the relevance of abstract signifiers at the moment of their physical performance is revealed. The "accident" of Nijinsky's fall reveals itself as essential to the work he danced: it is to perform.

In terms of its engagement with current critical trends, the concept of social choreography marks my response to certain equivocations in the recent critical emphasis placed on the question of performativity. I felt that much that was interesting in this concept in the work of Judith Butler had subsequently been lost as a result of the term's popularization in two diametrically opposed directions. On the one hand, there was what I would call the "judic" tendency, according to which all identity is performance of all-so-called "essentialism" – reactionarily, etc. This tendency struck me as a banal and rather naive celebration of some form of postmodern freedom. On the other hand, there was a tendency to stress the scripted nature of a performance and stress the unfreedom inherent in so many of our actions and interactions. Performativity became, here, a sort of anthropological concept focused on everyday rituals. This tendency lent itself to a form of critique of ideology no less banal than its counterpart: "you think you are just acting spontaneously, but look, let me show you the script!"

To some extent, your questions hint at this dichotomy when you speak of "two poles of understanding: mimetic and performative." The "mimetic" polarity would be that discourse that claimed to uncover a hidden social script. What you term the performative would be that which stressed the moment of performance itself. It was the inevitability of this polarity that I wished to question. One questions this distinction, however, not by denying it. In other words, faced with two camps effectively arguing that the truth of performativity – or anything else, for that matter – lies on their side of the divide, one does not get any closer to the truth by denying the validity of the divide. Quite the opposite, the split is the truth.

To question this dichotomy also, to some extent, required questioning the distinction of aesthetic and non-aesthetic or, as you put it, the "aesthetic of everyday movement" and "choreography as aesthetic practice." In stressing the notion of the performativity of the aesthetic (I was led to think about performance in the more limited sense. My argument in the book is that dance has served as the aesthetic medium that most consistently sought to understand art as something immanently political: that is, as something that derives its political significance from its own status as *praxis* rather than from its adherence to a logically prior political ideology located elsewhere, outside art. Again, the aim is not to respond to an hegemonically ossified distinction between life and art by insisting upon a continuum that renders them inseparable, but to examine the logic of the distinction. I think that recent work in cultural studies has gone a long way to demonstrate the historically and socially grounded nature of discursive distinctions between the aesthetic and the non-aesthetic. My concern, however, is that such accounts afford a classic *petite princip* by privileging one side of the debate. The aesthetic always appears as something determined within the parameters of a framing social discourse. I reject this.

It struck me that no aesthetic form better demonstrated this fact than choreography – where the formal medium cannot be abstracted from the medium through which subjects experience themselves. All formalism in dance is compromised by the fact that subjectivity is itself embodied – the body that enacts formal principles in dance is the same body through which the subject – so often under attack in formalist experimentation – presents itself. Similarly, even in the most moment of dance forms, the body that leaps leaps. Form and content are entangled not by virtue of some Hegelian transcendence, but by virtue of the fact that without the body, they cannot exist.

Though coming from literature myself, I felt that there was a danger in the current mania for "reading" the body. I wished to trouble the regime of reading to ask whether there were not other modes of signification that were oriented toward production rather than reference. Rather than extending the realm of an episteme of reading, I wished to challenge it by turning to performance. Rather than taking text as a model for reading performance, I propose taking performance instead as a challenge to our model of "reading texts." To question the status of a dance-interpretation on the grounds that it is, after all, a trope, a certain approximation of interpretive reading strategies, is to naturalize the act of reading itself as non-metaphoric, as the hegemonic medium for the production of meaning. Instead of asking what the performance analogues of literary techniques would be – e.g. What is a bodily metaphor? When is a gesture performative rather than denotative? What is a choreographic sentence? etc. – I wished to ask what literary studies might learn from performance itself. A study of social choreography entails opening us up to the many different ways in which meaning is produced in both aesthetic and social arenas. Dance, then, is not simply another object *prêt-à-lire* whose text-based "reading" strategies can be projected; it is a model, a challenge internal to the operation of textuality.

however. I found it equally important to reject a tendency that pulled in the opposite direction – an aesthetic that stressed materiality, the brute somatic nature of the body. I believe that a romanticism of non-transcendence – a romanticism of the body, if you will – and one that is most troubling politically and ideologically – has emerged ever more insistently in recent years. One certainly encounters it in discussions of modern dance again and again. Perhaps in response to transcendental tendencies in classical dance – the tendency to efface the materiality of the body, the old Yeatsian impossibility of telling the dancer from the dance – modern choreography has turned toward what you call “concreteness.” As an antidote or reaction, this tendency is quite understandable – but nevertheless troubling for the ways it reduces the dialectical nature of the concrete. Not since the days of Feuerbach has it been intellectually respectable to think of materiality in such brute terms. The “concrete” cannot be reduced to the material – nor the “real” to the merely somatic experiences of a body.

Let us re-examine one of the examples I just gave. What is a bodily metaphor? Given the materiality of the aesthetic process in performance – in short, its embodiedness – this question becomes almost non-sensical. A metaphorical leap and an actual leap are one and the same. A choreographic metaphor would always be of the nature of a catarchesis. To reflect on catarchesis – on what it means to speak of the “leg” of a table – to take the most common example – is to reflect on the ways in which metaphors serve not only secondary or metaphoric functions: if there is, after all, no “proper” term for what we “improperly” refer to as a table’s “leg.” The very referentiality of language itself comes into question. Whereas metaphor makes sense out of what it finds, this catarchesis actually brings into being what we might ordinarily presume to have preceded it – its referent. This is the sense in which I want to insist upon the status of social choreography as catarchesis – it really is the thing it wishes to signify. I believe that the tendency to identify abstraction with “concreteness” in choreography is dangerous. On the one hand, this tendency might lead us to think of the concrete in rather undialectical and crudely materialist terms. I believe that there is a romanticism of the somatic at the heart of some of the most rigorously “abstract” modern choreographies. Whereas it is easy to identify the ideological underpinnings of a balletic tradition that sought to transcend and effectively efface the human body, the pathos of “honesty” that so often accompanies the choreographic foregrounding of the body’s limits, lapses and sheer hard work in dance strikes me as even more dangerous. Choreography is not just another of the things we “do” to bodies, but a reflection on – and enactment of – how bodies “do” things, and on the work that the work of art performs. Social choreography exists not parallel to the operation of social norms and structures, nor is it merely subject to those structures. It serves – “catarchically,” we might say – to bring them into being.

This brings us to your concern about the productive or poetic function of dance. I am glad you pose this question, because it is precisely this function that I wish to privilege in my study. It is entirely lost within any consideration that accepts the binaries of mimetic and performative as you set them out. On the one hand, the function of the aesthetic sphere has always been to articulate the possibility of another way of life. The mere existence of “art” testifies to the insufficiency of life. The false function of art is its determinist. Yet on the other hand, as Adorno insists, “Erebnisse und kein Als Ob.” The essence of the aesthetic is – for all that it is “given” – no less an experience. In aesthetic performance, a fundamental disavowal of what is played out within what is. A performance indicates to the audience “what if things were this way . . .” – and for a moment they are.

This really brings me to the question of the implications of my work for choreography as artistic practice. The question for a choreographer, it seems to me, is how to work with the reality/reality of the bodies/s/he choreographs. By this I mean that choreography obliges us to dialectical thinking in ways that the unhelpful dichotomies you rightly outline do not. When teaching students about the nature of “the real” in performance, I often use the example of sitting in the audience of a play in which one’s lover is playing the romantic lead. We do not jump up in outrage when our beloved looks lips with his or her romantic counterpart in the play. We know that they are not “really” kissing. But of course they are. Lips touch lips as they do when I embrace my beloved. What we mean when we say that they are not “really” kissing is that we have codes for understanding the real that transcend mere materiality. They are kissing and they are not: performance always performs yet erases its own boundaries.

It is not my place to prescribe in any way at all, of course, but it seems to me that choreography becomes essentially conservative in one of many ways. It might accept the division of art and life, become mere divertissement. In this sense it becomes what Marcuse would call “affirmative.” On the other hand, it might reject that division and protest. In both cases, however, there is an unquestioned operative understanding of what is “real” at work. It is the function of choreography, I believe, to question that understanding – not in the name of a more fundamental notion of the real (a notion we might identify with hypostatized notions of truth, or with the materialist romance of the body), nor through some relativizing gesture that would reject truth outright. In dance productions truth – and perhaps it seems old-fashioned to insist upon the truth content of art, as Adorno does, but without it, there is no need to talk of art – is of the nature of an event. Perhaps this is what choreography performs and re-performs – the belief that the truth is written in the future tense.



Vladimir Vysotsky as Yevgeny in the
ballet "The Tale of the Tale" in
St. Petersburg, Russia, 1905 /
Vladimir Vysotsky as Yevgeny in the
ballet "The Tale of the Tale" in
St. Petersburg, Russia, 1905

But then we could think of choreography as being an "affirmative" practice, or "affirmative" performance more in Badiouian terms, as prescriptive political action, as the forcing of an issue, the production of truth, at least for the moment that you mention above. Do you think that dance is capable of this political action today and what would be its political agenda?

For those such as I schooled in the critical theory of the Frankfurt School, the term "affirmative" has always been highly ambiguous with regard to aesthetic practice. Marcuse uses the term in a negative sense when speaking of art as a palliative, as something that "says yes" to the status quo. For Adorno, though, the affirmative value of art is, perhaps, less negative. "Erläbnisse," he writes, "sind kein Als Ob." In other words, even the experience of an illusory consolation nevertheless bears within itself a premonition of true experience.

When this experience is, as it were, an "embodied" experience, however, the situation becomes more complex. How can we conceptualize a physical "premonition" or differentiate such an experience from an experience of the actual? The deferral implicit in a disinterested physical experience would seem to be impossible (at least, for the dancer). You will recall that "disinterested" in the Kantian sense relies upon the superfluity of the physical existence of the object from which we derive pleasure. He uses the example of a painting of a piece of fruit and argues that the pleasure we derive does not rely upon the existence of the fruit itself as something a hungry viewer could eat. Kant argues here from within a representational paradigm, but the question becomes more complex once one moves into the realm of a non-representational aesthetic. If aesthetic pleasure is derived from the signification itself rather than from its signified (from the painting of the fruit rather than from an imagining of the fruit itself), the object that does not "need" to exist for our experience of aesthetic pleasure could then be construed as the aesthetic object itself. In other words, there is something self-destructive in the nature of aesthetic pleasure. Moving one step further into the realm of a performative aesthetic, the medium that makes possible the play of signification – the body – and the medium of "inception" through which pleasure can be experienced – likewise, the body – would seem to be one. An aesthetic lack of "interest" in the existence of the body that dances seems to entail a concomitant dissolution of the body that experiences. Clearly, then, it seems that our concept of body needs some differentiation. I attempt such a differentiation elsewhere in an essay on "Body and Some in Adorno" and it seems to be something that is central to Badiou's presentation of the event.

Badiou seems attuned to the problem when he discusses the affirmative in terms of the bringing into being of a subject that is not reducible to the body. The body is not simply the trace of the subject – and the tendency to portray it as such is precisely that which I have been opposing in my criticism of a trend toward the romanticization of the body and the reinstating of a kind of organicism that I find politically very troubling. Now whether or not one thinks this "affirmative" aspect of the event in terms of a prescription is a vexing question. Without wanting to either critique or support Badiou – whose thoughts on the matter I have not examined well enough – I would tend by instinct to resist any prescriptive function for aesthetic production. Having worked extensively in the past on the question of fascist aesthetics, I am wary of any attempt to mix aesthetics and politics in anything but the most mediated of fashions. At best I might think in terms of rehearsal – that is, the rehearsal of alternative social possibilities and formations. That rehearsal, moreover, might itself be thought in terms of the French repetition as something that is not merely future-oriented, but in fact repeats and re-runs experiences. Such a rehearsal would be both the freeing up of possibilities and the mastering of them. Returning to Adorno's formulation – "Erläbnisse sind kein Als Ob" – I might begin to answer your question by seeing an performance as a sort of inversion of the structure of the sublime. Instead of a spiritual faculty rescuing the subject from a fear of physical annihilation – we have the body forestalling the annihilation of the spirit.

I like to think of this in terms of Lyotard's discussion of the sublime in the avant-garde, where he claims that the sublime experience is a question of sorts, the question "Is it happening?" Can we still ask this question with respect to an embodied experience? Surely we know in choreography don't we, whether or not "it is happening", since "it" is happening in and through our own body? Well no, we do not – for what we do not know is who – or what – the subject of that experience would be. The body? The "spirit"? This is what I see as so exciting about a shift to performative notions of the aesthetic – the way in which the persistence of the body resists traditional notions of aesthetic transcendence, but nevertheless repeats and rehearses the trajectory of sublime experience. In other words, it is no longer a question in aesthetic experience of operating from the position of "spirit", but nor can it be a question of ditching the transcendent in the name of an immanent – and resolutely ideological – body.

Of course, questioning the status of the subject necessarily questions the possibility of political action since it brings into doubt the status of the political agent. But the body serves at the same time as the reminder of the need for political action. In *Social Choreography* I draw a distinction between Isadora Duncan's claim that the pain inflicted on the dancer's feet in ballet is a sure marker of its aesthetic and political "wrongness" and her subsequent assumption that a painless dance must,

to be culturally and socially up to something. In the move from the critical function of pain to the affirmative function of performance, I take the slip into ideology. A painful aesthetic is, indeed, wrong – but it also articulates that wrong. To move beyond this critical function to a performative one is to move into the realm of the affirmative and of ideology, by embracing too prescriptively a role for aesthetic performance itself. To take up again the example of Nijinsky's final dance, in which he falls and bloodies his foot. His pain, I argue, is the prerequisite of significance – the price the body pays for its cultural passage beyond the realm of mere soma. To this extent – and I am sorry if it seems rather isolated as a form of politics – I would envisage an aesthetic that concerns itself less with a political action to be projected elsewhere, beyond itself, but that seeks instead to articulate fully the preconditions of its own existence. Aesthetic practice would, therefore, entail not the utopian imagination of a condition in which pain would be absent, but a confrontation with pain's inevitability as the very ground of all existence – the subject's confrontation with the object, the clash of the body in motion and the ground across which it moves.

One of the most interesting facts about your book is that it does not come from a performance studies context which dominates in the research of cultural performance. How do you see your work in relation to performance studies? I like your proposal of "talking performance as a challenge to our model of 'reading texts'" very much, but I'm still not completely sure of its real methodological consequences or its reality. How would the results of this challenge, for example, look in the reading of your own book? Would it bring us to more artistic practice or political action or...?

As to the questions regarding alternative modes of interpretation that would undercut models of "reading" the body and touching upon my own status as a literary scholar, I think the two can be treated together. You are clearly right when you indicate that it is conceptually easier to think of the possibility to an alternative to the paradigm of writing and reading that governs our regime of interpretation than it is to enact one. Perhaps, as a literary scholar, I intended a provocation more than a positive indication. However, my sense is that recent shifts toward cultural studies have tended to install a form of positivism in interpretation – a positivism in which some kind of hypostatized history serves as the key to all interpretation. I very much wish to resist this. While it is clearly important to resist the glib tropes of transcendence as central to literary modernism's understanding of dance it is equally important, I think, to resist the invocation of categories such as race, gender, class etc. as the key determinants of our interpretation. We should resist not because such categories are not important, but because they are categories that do not simply exist externally to the cultural artifacts they are called to explain. For me, a "revolutionary" aesthetic – if I may invoke a rather overused notion – is not one that can be somehow translated back into a revolutionary discourse of the political, or into a program of political practice. This is not, for me, the status of the aesthetic. A revolutionary aesthetic would be one that scrambles the possibility of any such one-to-one translation. How often does one encounter the absurdity of performances that have as their aim the representation of the death of the subject – as if that death had not already taken with it the possibility of any such symbolic "representation"?

In a sense, my training in literary studies puts me at something of a disadvantage in talking about my "relation to performance studies" because that relation, I think, might be better exploited from the other side of the dialogue, from the perspective of performance itself. It is certainly not my aim to offer prescriptions to performers, but to raise possibilities – perhaps in the realm of theory only – that they themselves might then articulate. In writing the book, I felt very strongly that Nijinsky served as the cultural "hero" of my text, not for his conscious response to the theories I invoke to talk of dance, but for his ability to shed light on those theories. In particular, I think of the ways in which Nijinsky helped me understand the logic of the semiotic of Peirce for example. At several points in the book, I sought to take up key organizing categories of cultural studies – Nijinsky as a cultural "icon" of modernity, for example – and to subject the categories themselves to scrutiny from that perspective. What is an icon? Is there something in the structure of the icon that can be elucidated with specific reference to dance? If an icon is a motivated sign, what does the act of motion have to say about it? As a literary scholar, one might be alert to tropes and motifs – to the motifum – but are we doing violence to the motifum – that is, to our own critical categories – if we cannot think of its relation to motion? These are the kinds of question I sought to pose.

It might seem at first sight that my resistance to a direct politicization of the performative reflects a failure to conceive of agency with regard to action. I do not think this is the case, however. Certainly, my work foregrounds the collective nature of choreography, but I do not believe either that the problem of the subject – the problem of modernism, par excellence – can be solved by opposing the bourgeois individual to a collective that simply replicates the logic of the subject on a grand scale. When I try to think of instances of the performative production of subjectivity within the political realm, unfortunately, I arrive again and again at examples from the far right. Nancy and Lacoue-Labarthe talk of this when they discuss the "mythic" quality of fascism – by which they mean not the belief in a specific set of (for example, Germanic) myths, but a belief in the power of belief itself to produce a subject of history. By foregrounding the body, however, I wish to stress that I have no

faith in such belief – no mythic belief in belief itself! The ability of the mythic subject to consume itself – *ex nihilo* – from the abyss, is frustrated by the reliance of that subject upon an objective and embodied existence. To this extent, the objective – one might even say “object” – status of the body within such thinking is transvalued. Whereas fascism relies eventually on a body that transcends itself into pure reality, for me the body that “knocks up against” reality – to use Peirce’s term for explaining the work of the semiotic – becomes “objective” in both a somatic and historical sense. The political agent, for me, is neither the transcendental subject, or even just the bourgeois subject of ego psychology, nor is it a purely somatic body that acts from some form of urge or untempered pre-social drive. It is the one operating through the other – the subject aware of its historical objectivity through the medium of its body. I write, perhaps, not of history’s subjects, but of its objects.

Izvedbene partiture

Zlatan Dumanic



PUT ODRICANJA OD SVIJETA ~ HRVATSKI KATOLIČKI STALIŠI (250 OBITELJI, LATINSKO-AMERIČKI TIP PIRAMIDALNIH NAROKOKARTELA)

PUT USAVRŠAVANJA SVIJETA ~ NJEMAČKOJAPANSKO INČESTUALNO VLAŠNŠTVO KORPORACIJA I BANAKA

PUT SNAJLJEPA PRIVIDNOST ~ AMERIČKA VLAŠNIČKA DEMOKRACIJA I DIONIČARSTVO

ZBILJU TREBA PRIGUŠITI ZAKOŠEĆ SE BLISTAVIM MAŠTANJIMA
OPORTUNIZAM JE UNIVERZALNO PRAVILO PO KOJEM ŽIVJE *margine* I PA JE MUČKA JEDINI
OSLIKOVANI PRINCIP ZBILJE VEĆINE
DA BI SVIJET BIO NA PRAVOM PUTU PREMA SLOBODI, KULTURI I BLAGOSTANJU, POTREBNA JE
ROOSEVELTOVSKA ODLUČNOST I MOĆ, IZMEĐU STVARNOSTI I SNA

"ČEŽNJA ZA LJPŠIM ŽIVOTOM" UMJETNOST PONAŠANJA

GOBLENISTICA I KAPETAN UASMIKA MITRIĆ I ZLATAN DUMANIĆ

UMJETNIK-POSLODOVAC TREBA POTICATI DRUŠTVO POSLOPRIMCA DA MISLI I TAKO POŽELI
POTRČATI ISPOD OUGE, A NE ISTIČATI NARODNU MUJOROST ~ "BIT ĆE ŠTO BUDE"

OSJEĆANJE

PREPRIJETE MI GLAVE OPREMLJENE SVIM ŠTO JE POTREBNO ZA SLUŽBU KULTURI A PRI TOM
VALJA, BIRAJUĆI I ODABIRUĆI, PRIBAVITI SVE ŠTO SE NAJVIŠE BUDE ŽELJELO, I VRTUĆAN
NAKIT

STRIŠIM POSEBNIM ŠKARAMA KOJE AUTOMATSKI ZATVARAJU REZ NA OŠIŠANJOJ VLASI KOJE
JE INAČE PRIRODNO ZATVARA SAM NAKON PAR DANA, SAMO U TIH PAR DANA U VLAS MOŽE
PRODRUŽITI NEČISTOĆA ILI ZRAK, ŠTO UZROKUJE LOMLJENJE. DOVEO SAM DO SAVRŠENSTVA
TEHNIKU ŠIŠANJA KOJA SE TEMELJA NA JEDNOM POTEZU. PRVO ČEŠLJAM I PRISTIMA
ZAHVAĆAM DULJU KOGU I NAKON JEDNOG, JEDNOG REZA ONA SE RASPE U SAVRŠENU
FRIZURU. UMJETNIČKE FUNDE IZRADUJEM POMOĆU POSEBNIH KLAMERICA ~ SPAJALICA
ZA NEKOLIKO TRENUKATA, KRATKOROČNA GLAMUROŽNA VEČERNJA FRIZURA JE KULTURNI
PROIZVOD, ISPLATIVI INVESTICIJA I TRAJNO BEROVO

OPĆE PRIJELIKE, DOMOVINA U DUŽNIČKOM ROPSTVU, INSTITUT EKSTENZIVNOG ODOZIMANJA
IMOVINE, NEDOVOLJNA DRUŠTVENA AKTIVNOST I SNAGE KOJE RADE SA ŽENAMA
POLUPISMENOST, BROJ ŽENA OBOLJELIH OD KARCINOMA DOJKE U POSLJEDNJIH 10 GODINA
POVEĆAN ČAK ZA 900 POSTO, DJELOVANJE REAKCIONARNIH ELEMENATA, A POSEBNO
BANAKA, KLERI, STRANAKA, SPONZORUŠA, HAJDUKOVACA I MARUOLOLOGA, FAKTORI SU
KOJI U POSLEDNIM SREDINAMA UVJETUJU AKTIVNOST I STUPANJE ORGANIZIRANOSTI ŽENA
NAJKAŠNJE DO KRAJA IDUĆE TURISTIČKE SEZONE HRVATSKA BI TREBALA DOBITI BAZU
PODATAKA O ŽENAMA. POVIŠE 36 GODINA KOJA BI BILA DOSTUPNA SVIM TUDJIMA KOJA
SUDJELUJU U ČISTKI RUŽNOĆE. PRIKLUPJENI I ANALIZIRANI PODACI, KAKO STOJI U PLANU,
MOŽDAJU BITI PROMPTNO DOSTUPNI ZA POTREBE ISTRAŽE I SUDBENOG PROČONA NA
NACIONALNOJ RAZINI, ALI I ZA RAZMJENE S DRUGIM TURISTIČKIM DRŽAVAMA

AKCIJA ZLATANA DUMANIĆA, "ŠTO TIŠUĆA ŽENA NA VRHU MOSORA "

U GODINI KALORUSKOG OGRANIČAVANJA, LUEP I IZUZETNO PRIJATAN DAN POGODOVAT ĆE
DA SE VEĆINA UČESNICA POPNE BAREM DO PLANINARSKOG DOVA ~ UMBERTO GIROMETTA"
(900 m n.v.) NA SAMOM VRHU (1330 m n.v.) OČEKUJE SE VIŠE OD DESET TIŠUĆA ŽENA
U SVRHU REALIZACIJE AKCIJE U SITHOM GONJEM 08. MARTA 2005. SAZVAN JE PLENUM
ANTI-LIBERALISTIČKOG FRONTA ŽENA, PRIPREME ZA KONGRES ŽENA HRVATSKE I OKRUŽNU
KONFERENCIJU AFŽ ZA PODRUČJE SREDNJE DALMACIJE

ŽENE ĆE SE ANGAŽIRATI U SPROVOĐENJU MOBILIZACIJE, RADU NA OBUŠTAVI VRAĆANJA
DUGOVA I U PROLIJETNIM RADOVIMA, ONE ĆE BITI OSNOVNA RADNA SNAGA, JER
POTREBE POLJOPRIVREDE DALEKO PRELAŽE POSTOJEĆU MUŠKU RADNU SNAGU, KOJA
JE NARPOSLESTVU POKUSIPRANA AFJEKTIVNIM RADOM KOJI PROIZVODI IDEJE, SIMBOLJE,
SVETKOVINE, KODOVE, TEKSTOVE, LINGVISTIČKE FIGURE, SLIKE I ŽENSKJE CIPLE, S JEDNE
STRANE, TE EMOCIJE I ODNOSJE S DRUGE STRANE. NA PLENUMU ĆE SE DIELITI ZNAČKE SA
LIKOM JUPITRA, CARA DIKLA, MARKANTUNA DE DOMINISA I NESTORA MANHA TE KILUČICE SA
TEKSTOM AFŽ ZAKLEPJE



Performance Scores

Zlatan Dumanic

Translated from the Croatian by Irena Bego

THE ROAD OF REJECTING THE WORLD – CROATIAN CATHOLIC PARISH REGISTERS
1200 FAMILIES, LATIN-AMERICAN TYPE OF PYRAMID-STRUCTURED DRUG CARTELS

THE ROAD OF PERFECTING THE WORLD – GERMAN/JAPANESE INCESTUOUS OWNERSHIP OF
CORPORATIONS AND BANKS

THE DREAM ROAD/ BEAUTIFUL ILLUSION – AMERICAN PROPERTY-OWNING DEMOCRACY
AND STOCK TRADING

REALITY SHOULD BE SUPPRESSED BY ENTRANCING ONESELF WITH BLISSFUL FANTASIES
OPPORTUNISM IS A UNIVERSAL RULE FOLLOWED AND LIVED BY THE ~~majorities~~ SO THAT
HOAX BECOMES THE ONLY PRINCIPLE THAT SHAPES REALITY FOR THE MAJORITY
TO ENSURE THE WORLD IS HEADING IN THE RIGHT DIRECTION, TOWARDS FREEDOM,
CULTURE AND WEALTH. IT IS NECESSARY TO HAVE ROOSEVELTIAN DETERMINATION AND
POWER, BETWEEN REALITY AND DREAM

"LONGING FOR A BRIGHTER LIFE"
THE ART OF BEHAVIOUR

THE EMBROIDERY MAKER AND THE CAPTAIN LJASMINKA MITRIĆ AND ZLATAN DUMANIĆ

THE ARTIST-EMPLOYER SHOULD ENCOURAGE THE SOCIETY-EMPLOYEE TO THINK AND
CHASE RAINBOWS, INSTEAD OF REPEATING THE OLD TUNE – "COME WHAT MAY!"

WOMEN FROM OGUEK

PREPARE FOR ME THE HEADS EQUIPPED WITH ALL THINGS NECESSARY FOR SERVING
CULTURE – BY PICKING AND CHOOSING, ONE SHOULD GET EVERYTHING ONE WANTS THE
MOST AS WELL AS VALUABLE JEWELLERY
I CUT WITH SPECIAL SCISSORS WHICH AUTOMATICALLY SEAL THE CUT OR TRIMMED HAIR
WHICH WOULD NATURALLY SEAL OFF BY ITSELF AFTER A COUPLE OF DAYS
DURING THESE COUPLE OF DAYS ONLY AIR OR DIRT CAN PENETRATE THE HAIR, WHICH
CAUSES ITS BREAKAGE. I BROUGHT TO PERFECTION THE TECHNIQUE OF HAIR CUTTING
BASED ON ONE MOVE. FIRST I COMB THE LONG HAIR, GRASP IT WITH MY FINGERS AND
AFTER A SINGLE CUT IT UNFURLS INTO A PERFECT HAIRCUT WITHIN A FEW SECONDS I
MAKE ART BUNS USING SPECIAL STAPLER-CLIPS. THE SHORT-TERM GLAMOROUS EVENING
HAIR-DO IS A CULTURAL PRODUCT, A RELIABLE INVESTMENT AND A PERMANENT SOURCE
OF INCOME

GENERAL CIRCUMSTANCES, HOMELAND IN DEBT SLAVERY, INSTITUTE OF EXTENSIVE
CONFISCATION OF PROPERTY, INSUFFICIENT SOCIAL ACTIVITY AND FORCES WORKING WITH
WOMEN, HALF-LITERACY, THE NUMBER OF WOMEN SUFFERING FROM BREAST CANCER
INCREASED BY 900 PERCENT IN THE LAST 10 YEARS. THE WORKINGS OF REACTIONARY
ELEMENTS, ESPECIALLY BANKS, CLERGY, POLITICAL PARTIES, GOLD DIGGERS, HAJDUK-
FANS¹ AND MARULOLOGISTS² ARE ALL FACTORS WHICH, IN CERTAIN ENVIRONMENTS,
DETERMINE THE ACTIVITY AND LEVEL OF WOMEN'S SELF-ORGANIZATION. BY THE END
OF THE NEXT TOURIST SEASON AT THE LATEST, CROATIA SHOULD HAVE A DATA BASE
ON WOMEN ABOVE 35 WHICH WOULD BE ACCESSIBLE TO ALL LEGAL BODIES INVOLVED
IN UGLINESS-CLEANSING. THE COLLECTED AND ANALYSED DATA, AS INDICATED IN THE
PLAN, MUST BE PROMPTLY AVAILABLE FOR THE NEEDS OF INVESTIGATION AND COURT
PROSECUTION ON A NATIONAL LEVEL, BUT ALSO FOR EXCHANGE WITH OTHER TOURISM
ORIENTED COUNTRIES

ACTION BY ZLATAN DUMANIĆ
"ONE HUNDRED WOMEN ON THE TOP OF MOSOR!"

1. Hajduk is a football club based in Split, Croatia (1 n.1)
2. Experts on Marinko Marulić (1480-1524), a Croatian Early
Renaissance poet and humanist. (1 n.2)

3. Mosor is a mountain near Split, Croatia. (1 n.3)

IN THE YEAR OF CALORIE REDUCTION, A BEAUTIFUL AND AN EXTREMELY PLEASANT DAY
WILL CREATE PRECONDITIONS FOR MOST OF THE PARTICIPANTS TO CLIMB AT LEAST TO
THE "UMBERTO GIROMETTA" MOUNTAIN HOUSE (800 m AMSL) AT THE VERY TOP (1330 m
AMSL) WE EXPECT MORE THAN TEN THOUSAND WOMEN. IN ORDER TO CARRY OUT THE
ACTION, A GENERAL ASSEMBLY OF THE ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT WAS CONVENED
ON MARCH 08, 2008 IN THE VILLAGE "ŠITNO GORNJE". PREPARATIONS FOR THE CROATIAN
WOMEN'S CONGRESS AND REGIONAL ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT CONFERENCE FOR
MID-DALMATIA

WOMEN WILL BE ENGAGED IN ENFORCING MOBILIZATION, WORKING ON DEBT CANCELLATION AND SPRING WORKS. THEY WILL BE THE CORE WORKFORCE BECAUSE THE AGRICULTURAL NEEDS EXTEND FAR BEYOND THE EXISTING MALE WORKFORCE, WHICH IS FINALLY FOCUSED BY AFFECTIVE WORK THAT PRODUCES IDEAS, SYMBOLS, CEREMONIES, CODES, TEXTS, LINGUISTIC FIGURES, PAINTINGS AND WOMEN'S SHOES ON THE ONE HAND, AND EMOTIONS AND RELATIONS ON THE OTHER. BADGES WITH IMAGES OF YUPPIES, EMPEROR OCKIE, MARKANTUN DE DOMINIS AND NESTOR MAHN WILL BE HANDED OUT AT THE ASSEMBLY, TOGETHER WITH BOOKLETS WITH THE ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT OATH.

IN THE NAME OF THE SUFFERING PEOPLE, I SWEAR TO FIGHT AGAINST THE NEOLIBERALIST OCCUPATOR AND ITS SERVANTS, FOR THE FREEDOM OF MY UNEMPLOYED PEOPLE AND DEDICATE ALL MY POWERS TO THE CAUSE, EVEN LIFE ITSELF IF NECESSARY.

2004, Ryjeka, Polach, "ALL THINGS ARE FULL OF JUPITER"

IF DUST WAS FLOUR, WE WOULD EAT FRITTERS EVERY DAY. CLEPTOCRACY IS RESPONSIBLE FOR OUR SOCIAL SPACE BEING NARROWED DOWN, AS IT MAKES A HAPPY LIFE IMPOSSIBLE, THE BEST THING IT CAN DO IS LEAD A PIRATE'S LIFE – STEAL MONEY FROM THE PEOPLE. THIS OVERALL POLITICAL RECONCILIATION OF ALL FORCES IN THE NAME OF AN ABOVE-POLITICAL GOAL IS A SOLUTION TO COLLABORATION AMONG NON-EQUAL COLONIZED LIVES. ANYTHING SEXY GOES, MARY FUCKED THE SOLDIER, MOIRA CRFETI SANG TO ME IN A GOLDEN CARRIAGE ONCE.

2005, Split, St. Dominus Cathedral – mausoleum of Odojefian Aurelius Goldy

INCURSTRATIONS JUMPING INTO THE OPEN GRAVE OF THE LEONARDI FAMILY, centuries-long bloody re-arranges of the Venetians – CUMANEO POSCOLO VS. LEONI

ARTIST-GANGSTER WHO APPRECIATES PRIVILEGES MORE THAN PRINCIPLES SOON LOSES BOTH. REALITY-SWITCHING. ANY SHOT INTO THE PRENATAL STRENGTH OF HUMAN GOODNESS INTO JOVIALITY AS AN IMMEDIATE GAIN – MUST BE ERASED. FORGETFULNESS IS NOT SOMETHING THAT IS EASILY ACCOMPLISHED. HOW TO REMEMBER? LIFE AND DEATH ARE MADE FOR EACH OTHER AND THERE IS NOTHING TERRIBLE IN NOT LIVING. WHY DO I EXIST AS AN ARTIST THEN?

2005, Batina, "DOUBLE HEART IS HIDDEN"

TWO HEARTS AND A HUNTER'S KITCHEN, OR ONE HEART AND TWO DIFFERENT KITCHENS? THAT IS THE QUESTION?

THE FORMING PRINCIPLE OF REALITY IS THE HOAX AND TOMORROW IS ANOTHER DAY – COMMON UNDERWEAR IN THE WASHING MACHINE, PUSSY HAIR ON A GREEN PEA. WOMEN CAN ENDURE PAIN BUT NOT ITCHING, AND MEN ARE MOVING BACKWARDS AS THE CIVILIZATION IS ADVANCING. OUR BODIES, BIOLOGICAL COMPUTERS, ARE PLEASANTLY CAPITALISTICALLY PROFITABLE OR HUMANISTICALLY UNPROFITABLE, WHO CAN TELL?

2006, Split, GHETTO CLUB, "SHE DIDN'T STAY BEWILDERED FOR LONG"

MY WOMEN / MODELS WERE SO BEAUTIFUL THAT THEY GOT MARRIED 5-6 TIMES, AND THAT IS WHY TODAY THEY PISS INTO THE TRUNK OF MY SONS, FORGETTING THAT EACH ONE THEM POURED OUT THEIR UTERUS FOR ME IN EPOXY RESIN. I GAVE THEM GANG-ART SO AS NOT TO LEAVE THEM WITHOUT ILLUSION. BUT OISSOLUTE LIFE LEFT ITS MARK ON ME, BECAUSE I TURNED MY BACK ON THE YOUNG SISTERS-IN-LAW AND THEIR BABIES.

2006. 8ppl. GHETTO CLUB, "THE COPS WON'T LET ME..."

WHAT IS PECULIAR HERE IS PRIMARILY THE USAGE OF DIRECT SOUND INSTEAD OF ITS CONTENT. LANGUAGE IS REDUCED TO ITS FUNCTION OF MEANS OF COMMUNICATION. SENTENCES AND WORDS ARE ANALYSED TO THE POINT OF INCOMPREHENSION. THEN THEY ARE REARRANGED INTO A COMPOSITION WITH MUSIC SAMPLES. PARTS OF SENTENCES BECOME GRAMMATICAL COMPONENTS OF A NEW OPTIC/AUDITIVE SYNTAX, WHOSE DEMONSTRATION ISN'T IN ONE SINGLE KEYWORD – "CROCODILIAN". STORIES ABOUT TRUTH, EVERYONE'S CONCLUSION IS THE SAME – THAT MY TEXT WAS WRITTEN BY MIROSLAV KRLEŽA. WOMEN ARE SEDUCED BECAUSE "WORDS OF POWER" ARE SPOKEN BY A GRAND PUSSY EATER.

4. Miroslav Krleža (1893-1981), famous Croatian writer (D.D.)

2007. Rijeka, Mall selori, Museum of Modern and Contemporary Art, "IT IS FORBIDDEN TO PINCH THE ARTIST"
GANG ARTIST DRAINED BY THE FEMALE SPECIES, FINANCIALLY BROKE. IS WEARING A LEATHER JACKET. WHITE ORTHOTIC AND ARTIFICIAL BLACK-LEATHER MECHANICAL HAND.



Pupilja - pupa Pupilo and the Pupilista / Teater Pupilja Pe have it

Photo Novel

On *Pupilija* Re-enacted

Kathenna Zakravsky

At first sight it seems something like the history of the world, or a model biography. Someone says: When I've had enough of this mess I start putting the world in order. We see people behaving like babies: blowing up balloons. A double reference to infancy and to a collective of some kind of Pere Ubu baby gods who start the world by creating perfect spheres – spheres getting in shape by the effort of their own lungs – almost an equivalent to "creatio ex nihilo". We have to think of this age of innocence: in a double reference to the biographical age and the age the performance took place first. As if we would remember our collective historical childhood in the year 1993.

Then one could start a world by starting a performance that denies all previous historical efforts to create a world. Innocence that was the expression of an active will to forget, yet a blessing of a collective amnesia: a collective will of youth that is in itself – historical. The act of retelling this history of innocence can not be innocent itself.

↑ Snow white

Foto-roman

Pupiliya ponovno uprizorena

Kathenna Zakravsky

S engleskoga preveo Tomislav Kuzmanović

Na prvi pogled ovo izgleda kao povijest svijeta ik idealiz z vtopis. Nerko je jednom rekao: "Kad se zasim ovog hereda, klenem stavljao siejet u red." Ludi se ponidaju kao djeca – pušu balone. Ovo je dvostruka referenca na infanzilnost i kolektivne nake vrste djetih Pere Utu bogova koji stvaraju svijet kreirajući savrsene sfere koje poimaju oblik zahvaljuju njihovim pludima, što je ekvivalent "creatio ex nihilo". To doba nevinosti nužno moramo sagledati kao dvostuku referencu prema biografskoj dobi te razdoblju u kojem je predstava prvi put izvedena. Kao da se posjećamo svojeg kolektivnog historijskog djetinjstva iz 1989.

U tom je vremenu bilo moguće stvarati svijet kroz izvedbu koja negira prošle povijesne pokušaje stvaranja svijeta. Nevinost kao drak aktivna želja za zaboravom, a opet blagostoj amnezije kolektivna dovoljno mladog da je sam po sebi historijsko. Čin preobražavanja ovelike povjeto nevinosti ne može sam po sebi biti neviti.

And as time goes on, from situation to situation, more games are being played. As the group plays on the subject of the collective gives way to the new discovery of the individual. A game of selection uses chance to finally expose two individuals. Their sex is not yet important, yet with individuality there evolves the discovery of sex in an act of imitation. The two kiss – be it a man and a woman or two women. (I never saw two men). The children creating a world lose their innocence but keep it as historical representatives of the new discovered sexuality of the scene. A photograph of two female performers kissing 1969 is being projected on the screen and being commented by one of them – she says that it has been a big gesture than to show a seemingly lesbian scene. This innocence has been lost since. By now it is only a spectacle for voyeurs to emphasize the same-sex aspect. So we can rather see the “leaky-tale” reference of a kiss of invasion that in case of “Snow White” signifies the last scene of infancy and the first step into the age of adulthood – a heavy transition the leaky-tale marks with the interlude of a fake death.

← Photo novel

In the stage of puberty the need for gender role models is erasing the individual to the defining power of media, thus returning the newly born individual that just emerged from the collective of children to a more mediated collective power. In a tricky synchrony the photo novel scene from 1969 is projected and the live scene clearly refers to it as the original to be imitated. Thus the original scene that had already re-enacted the then popular medium of the photo romance takes on the position of the photo romance for the present.

The days of the photo romance in teenage magazines may be gone, but the Sixties performance seems to be the photo novel of the contemporary performance – something to be watched with sentimentality as the expression of a world in which the simpler medium expresses the simpler relationships. Yet this equation might be misleading. The almost sacral status of the b/w photography as privileged documentary medium of performance indicates a more complex relationship between the still and the moving image. And the live performers clearly looking at the historical film in order to re-enact it as good as possible are not so much putting on a loving parody but displaying their own status as re-enactors. The whole thorough process of rehearsal led to a very free and sovereign mastery of the original material – no practical need to expose the act of imitation like that. This display of dependency of the original is much rather a gesture in the tradition of epic theater that reminds the spectator that the performers might seem free and joyful in their actions – still their performance is also a live document demanding a certain intellectual contribution from the audience. Ironically the one element that marks the most obvious difference between the live performance and the original is the presence of the original in documents.

← The Globe

There is nothing more historical – in the double meaning of the word – than a strong sign of liberation. Then a man in the prime of his Promethean power could take the globe and fuck it. Apparently this gesture has been one of the most unbearable provocations for the Yugoslavian authorities of 69, they even rejected with a critique of missing topic: “No one can fuck the globe”. This might touch us as yet another historical document of good old bone fide historical materialism that holds on to realistic size and scale rejecting the volatility of cultural symbolism – and rightly so. For this symbolism has been the birthplace of the universe of logos and brands we have to inhabit today. And so it is only consequent to choose a flabby, amorphous beach ball kind of a globe to represent what has become of the globe since then. Today the globe is only one of so many things that can stand for worlds we can fuck around with. And so the rather unaimed act of penetrating this plastic ball transforms this once almost mystical union into yet another comic display of today’s feeblest relations between persons and objects.

→ → The Provocations

Old-fashioned, sexual provocations wane, new provocations occur

The director Emil Ninetin went through a whole crime story of assaults and advice when trying to reenact the slaughtering of the white chicken that gave the Sixties performance its final ritualistic appeal. Then this act of violence against an animal slipped through the loose fabric of an awn that happening that had not been properly announced anyway. The historical gap to the present is indicated by the by now obligatory heavy administration of any performative event – the bureaucratic prize performance has to pay for its entrance into the realm of high culture. The loss of performance innocence goes along with the moral privileging of the innocent creature as one of the last sacred taboos left to us. The animal as “homosexual space” – the bare life that can neither be slaughtered nor sacrificed, is the flip side of a society that does otherwise not grant any sphere of innocence to its members, a complete abandonment that also includes art. There is no need to emphasize the bullseye hypocrisy considering the hard facts of industrial slaughtering. What is notable here is just the taboo of showing it – and to show is the function of art.

igra vrijeme odmiče, od situacije do situacije, na sceni se odvija sve više igara. Dok se skupine igra kolektiva, on se razapinja pred očima individue. Igra selekcije isključiva trenutak da na pozornici u prvi plan stavi dvije individue. Njihov spol je u tom trenutku nebitan, ali individualnost je posreduje isak i na očima spola kroz dva nacipa: Poljupci – muškarci i žene, i dvije žene (nasam vidjeti dva muškarca). Dvije koje stvaraju svijet gube nevinnost, ali je ipak zadivljuju kao historijsku predstavu novodoktrinski seksualnosti sredinom prošlog stoljeća. Fotografija poljupci dvije izvođačice iz 1969. projekcije je na platnu. Jedna od njih daje komentar na fotografiju govoreći da je tada prikazivanje obito zbirke scene imalo osobit značaj. Nevinnost se u međuvremenu izgubila. U zadnjem trenutku naglašavanja erotskog aspekta predstavlja samo spektakl za posetere. Stoga je možda bolje promatrati ovu "balzovitu" referencu kao moćnoski poljubac koji u slučaju "Srećuljice" označava završnu scenu infantilnosti i prvi korak u svijet odraslih, baka označava tu brentu tancuju međugrom u kojoj se prikazuje lažna smrt.

← Foto-roman

U sceni/doktor puberteta potreba za rodnim muškim i ženskim uzima spaja individuu s medijima koji imaju moć da je definišu, istovremeno vraćaju tak rodnim individuu predstihu iz kolektiva djece u posredovanju, moć kolektiva. U kompliciranoj sinkroniji foto-romana projekcija se scena iz 1969., a žvi prorit jasno upućuje na tu scenu u kao na original koji valja imitirati. Stoga originalna scena koja je već upotrijebila tadašnji popularni medij foto-romana preuzima poziciju foto-romana današnjice.

Dni foto-romana u časopisima za mlade su možda prošli, ali zvezde iz šezdesetih se čini kao foto-romani savremene zvezde, odnosno nešto čemu treba svjedočiti sa sentimentalnošću kao eksplicitno svjete u kojem jednostavniji medij predložava jednostavnije odnose. Ipak, ova razlika može nas navesti na novi put. Gotovo sakralni status crno-bijele fotografije kao privilegiranog, dokumentarnog medija zvezde upućuje na kompleksniji odnos između napakratne i pokretne slike. Žvi izvođači koji obito gledaju povijesti film ne bi li ga ponovno upotrijebili na najbolji mogući način ne postavljaju simpatičnu parodiju već time naglašavaju vlastiti status ponavljača. Čiji taj vrlo temeljit proces uvježbavanja dovodi do vrlo slobodnog i suverenog baratanja originalnim materijalom, bez praktične potrebe da se čini imitacija na takav način razlikuje. Ovak iskaz ovisnost o originalu je prije svega gestus u tradiciji epskog teatra koji potpisuje gledatelja da bi izvođači mogli biti slobodni i nadomiri igraju svoju ulogu. S druge strane, njihova je izvedba žvi dokument koji zahjeva određeni intelektualni napor i sudjelovanje publike. Ipak, žvi, je-žvi dokument koji označava najobitiju razliku između zvezde uživo i originala jest upravo prisutnost originala u dokumentima.

← Zemaljska kugla

Nema ništa toliko povijesnog i značajnijeg od naglašenog znaka oslobođenosti. U tom bi trenutku u punini vlastite promatratke snage čovjek mogao zgrabiti zemaljsku kuglu i pojesti je. Čini se da je upravo ovaj gesta bile tako nepodnojljivo provokativna supostavom vlastima iz 1969. godine da su je odabrali izbrisati je kao nelogičnu. "Nemoguće je jesti zemaljsku kuglu". Ovo bi nam se moglo učiniti kao još jedan historijski dokument dobrog bora: fide historijskog materijala koji se u odabranju volječnosti kulturnog simbola iznare realističnih veličina i izmjerila i to čini s pravom. Budući da je ovaj simbolizam rodno mjesto svijeta logotipovi i brandove u kojem smo danas priljubljeni svijetu. I zato je jedina moguća odluka daljina zemaljsku kuglu u obliku ispuhane, amorfnog laptu za pluću kako bi predstavljala ono što je od tog trenutka od nas postalo. Danas je zemaljska kugla jedne od mnogih stvari s kojima se može zabačivati. I stoga ovaj priljubio nemogućim čini proširenje u plastičnu laptu transformira ovo nekak gotovo matricu jedinstva u još jedan komični staz suvremenih fetišističkih odnosa između čovjeka i objekata.

→ Provokacije

Scenarodne, seksualne provokacije i izazovu, nove provokacije nastaju

Redatelj Elmi Hrvatini je prošao pravi horor napada i savjete kad je pokušao ponovno upotrijebiti klenje bijelih priča koje je izveo iz šezdesetih dila krajnje intenzivni karakter. U to doba ovaj je čini ne silja nad žvotnjama prošao kroz labava živo anarhističko happeninge koji vrebao nije baš dovoljno naglašen. Porokosni odmak je informiran kroz danas obaveznu i složenu administraciju bilo kojeg izvedbenog čina – cijena birokracije koju performer mora platiti za svoj ulazak u svijet visoke kulture. Gubitak nevinnosti da ukorak s moralnim privilegijama nevinih bica kao jednim od posljednjih svjetih tabua koji su nam preostali. Žvotnja kao "normalizirani sacer", goti svaki život koji se na smjelo useli niti živovani, jest nalice duhovita koje svojom danovima ne jamči nikakvu sferu nevinnosti već ih ostavlja propuštene samima sebi. Te scena nasavno uključuje i umjetnost. Nema potrebe naglašavati ono urađeno komercijalno koje dolazi s grubim čvrtanjem industrijskog klana žvotnje. Ono što je značajno jest da je prikazivanje klana danova tabu, ali prikazati ga predstavlja funkciju umjetnosti.



The choice is present several times during the show. This ritualistic animal displays are accompanied by a quite sinister look of the performers. Still they protect the animals from the fantasies of slaughter they implanted in the minds of the audience. In the end the audience is comforted with a multiple choice situation. They are to decide if there should be a showing of the original document of the slaughter, a report on it by the witnesses, a legal instruction on the conditions or a public slaughter or finally a live slaughter. It seems that the last option won quite often. If this is the case a performer is presenting a knife and asking a member of the audience to come on stage and do it himself. This scene puts the blame on the spectator, and it takes a very long time.

On the other hand quite hidden appears another scene that looks at first site as yet another innocent and gleeful display of song-singing and collective choreography. The 1969 performance as a collective achievement of a couple of Slovenian avant-garde poets could be described as the local equivalent of the Austrian fine arts movement of Sixties actionism: the era's anarchist zeal for the destruction of old petrified forms and codes did not seek the liberating power of blood and flesh but the multitude of languages. Some idioms used in the show are spoken by natives – such as Slovenian, Italian, Russian some only by one or a few individuals such as Milan Jesih a beautifully lapsed pig Latin, or a scene dedicated to a poem by Mlakovski or a passage of the Genesis in Hebrew. The sensuality of music and sounds wins over the culturally defined code of language. Thus we drift through a series of child rhymes, songs, concerts, sound poetry that sometimes imitates a computer, sometimes a trivial medium such as commercials and horoscopes. The passages in between speech and song, silence and sound, sense and non-sense are smooth, rich and elegant. And in the midst of all these semantic colors is this weird marching performance of a 19th century Slovenian patriotic poem by Kopasik that addressed the Austrian monarchy with a snotty declaration of Slovenian honor and self-esteem. Strangers attacking Slovenia will be "plucked like chamas", it says. It is in itself a complex but veiled historical lesson to see this patriotic outburst as a sign for a national and linguistic minority complex, but the poetic wealth of languages so specific to the 1969 performance as the more dignified answer to the same misery – an answer sovereign enough to even digest this patriotic belch as only one of its many components. This 19th century display of Slovenian pride might have been an almost absurd sign in the Yugoslavian sides. Yet it gained a strange new actuality after the dissolution of Yugoslavia. The contemporary performance marks the anomalous historical changes that recontextualize the poem by the unfolding of two flags – the old Communist star and the new flag that displays the symbol of a mountain that very much resembles a logo for a chain of wellness hotels. To Hrvatini not the globe glowing, not the slaughtering of the chicken, but the reciting of Kopasik's anthem is the most disturbing provocation of the piece.

4- The Hippie Messiah

During the reciting of a story in Hebrew one of the 89 performers takes on the posture of a priestly authority. The fact that he wears no shirt is accidental. He did not take it off for this scene. In the photo he has been caught as an icon of the era reminding us of phenomena like Jesus Christ Superstar, Hair and Tommy. The birth of the Slovenian variant of the hippie messiah with a bare chest took place as a side effect of a performance of poetry taking historical shape only in the process of its own documentation.

Also due to the conceptual decision of not casting individual performers with their "type specific" contemporary equivalents the cast of the contemporary performers resembles the original cast only as a group. The performers also come from different professional backgrounds reaching from literature and music to professional acting. Their costumes only vaguely resemble the originals, a T-shirt with hand-painted stripes is hardly displaying its difference from the striped T-shirt of a 89 performer. One performer even happens to wear no shirt. But there is no effort to re-embody the figure of the bare chested messiah. The loyalty to historical truth demands the insight that a bare chest now cannot bear the same meaning as it did then.

The actor in a re-enactment is the pure bearer of indexicality. He/she does not symbolise a classical archetype or role but puts on a function of referring to a precise historical moment. And by being a dummy embodying historical indexicality the re-enactor does something quite striking as a side-effect – and necessarily so, without being aware of it. Failing to become the historical performer who "first did it" the re-enactor displays the firstness, the singularity, the unrepeatable strangeness of his/her own historical moment – not the moment of the first act but the moment of the re-enactment.

→ The Melancholy of Re-Enactment

Only if there is a gap in between the other world of the first event and the circumstances of the re-enactment, only if the historical discontinuity of these events is guaranteed, the mirroring of these two singularities that never become the role playing of one another can take place.



kao se pojavljuju nekoliko puta u tjekoni predstavu. Oni traku prikazu životinja i ponore, oslobođen pogledima izvođača. Na taj se način životinja štiti od imaginarnog klana koji su, čudno ugoditi u glave gledatelja. Na kraju, publika se nudi da samo isabere. Gledatelji imaju odlučiti tebe i se prikazati originalni dokument klana, svjedocanstvo o klanu, pravno uputstvo o uvjetima jasnog klana i samo klani uzivo. Oni se daje posljednja opora najbela zbor. U tom slučaju izvođač na pozornicu stoji nađ i poziva jednog od gledatelja da izide na pozornicu i sami završe glje. U ovoj sceni klanja pada na gledatelja – i traje jako dugo.

5 druga strana, prečrno neoprimetno prolazi druga scena koja se na prvi pogled doma kao još jedan rituel i veseli trenutak pjevanja i kolektivne koreografije. Izvođač iz 1969. godine kao kolektivno potpisnice nekoliko slovenskih avangardnih pjesnika može se opisati kao tipični pandan austrijskom pokretu u umjetnosti šezdesetih godine poznatijem pod nazivom akadnizam i tadašnjem anarhijskom entuzijazmu za destruktivom okamenjanih formi i kodova koji nisu tiško oslobođenje u knji i mesu, već u mnoštvu jezičnih struje. Neki od idioma korištenih u predstavi su nacionalni i opor slovenskih, talijanskih i austrijskih, neki pripadaju samo jednom ili tek nekoliko izvođača. Poput pradiovo zapaljane kvap-ignitacije Milana Jesiha, ili scene posvećene pjesmi Majakovskog, ili odjanka iz Postanka na hebrejskom. Senzualnost glazbe i zvuka nadvladava kulturno dehn rani kod jezika. Na taj način prolazimo kroz redove dječjih brojila, pjesama, koncerata, podzja zvuka koje ponekad imitira kompjuter, a ponekad trivijalni medij poput reklama i horoskopa. Prolazak između govora i pjesme, triline i zvuka, smisla i besmisla su gladi, bogati i eleganti. A usred sarmatijske raznobojnosti stoji čudna izvedba slovenske domoljubne pjesme iz 19. stoljeća poput koraćine koju potpisuje Kosovel i koja se dotiče austrijska monarhije kroz elegantnu deklamaciju slovenske časti i ponosa. Tuđinci koji napadaju Sloveniju bit će "poorani poput mračenja" kada pjesma. Ovo je samo po sebi kompleksna i ali vjerojatnoja povijesna lekcija koja nas navodi da riješje patriotskog nasleđa sagledamo kao znak nacionalnog i i negativnog kompleksa manje vjernosti, a postbdo bogatstvo jerika teko spasiohno za izvedbu iz 1969. kao dostojanstveniju odgovor istoj misteiji – odgovor dovoljno suvremen da može probaviti ovaj patriotski ispljvak kao samo jednu od svojih mnogih komponenti. Ova dvadesetostorogonj izlask slovenskog ponosa vjerojatno je bio apsurdan u župovskoj šezdesetih godine. 5 druga strana, na neki čudan način postao je ponovno aktualan nakon raspada Jugoslavije. Činovi nazivaju dva zaslava – stara komunističke se zvezdasti i nove zaslave na koji se nalazi simbol planine koji u valjitoj mjeni ali i logotipu lenina walhassa hostala – suvremeni izvođači upućuje na nemjerljive povijesne promjene koje pjesmu stavljaju u novi kontekst. Za Hrvatsku provokacija koja navide uznemiruje u cjeloti predstavi nije izjebanje zemaljske kuće i klana pčila, već upravo ovo neostizanje Kossigijove himne.

← Hpi maske

Tijekom nastavljanja izlaska na hebrejskom jedan od izvođača iz 1969. zauzima pozu sveden člog autotata. Činjavica da ne nosi masku je slučajna. Izvođač je nje sionu za potrebe scene. Na fotografiji ga vidimo kao ikonu koja nas podsjeća na fenomene tog razdoblja: rock opera, Jaus Kvat Superstar, Kosi i Tommy. Rođenja slovenske vjervane i hpi maske razgledeni prse dogodilo se kao posljednja izvođenje poetije i praučito povijesni oblik samo u procesu vlastite dokumentacije.

Nadajmo se zbog konceptualne odluke da se uloge ne dodjela izvođačima koji bi ih suketerni i p-ko slovenskih izvorne postavu, postavu suvremenih izvođača nalikuje originalnoj tek kao glusa izvođači imaju nalikna profesionalne pozadine, od izvjetnosti i glazbe do gluma. Njihovi kostimi tek u naznakama nalikuju originalnim: maske kratkih rukava s rukom naslikanim prugama ulaznje na različitoj u odnosu na pruguistu masku izvođača iz 1969. Jedan od izvođača čak ne nosi maske. Međutim, nama pokušaja da se ponovo utjelovi figura goloprkog maske. Ljudskost historijskoj istini nalaze da vidimo da gola prse danas ne mogu imati sto zračenje kao što su ga imale neke

Glumci u ponovnom upotrebnju kostija je čiste indiskusianost. On ne simbolične kreiraju amotip ali ulogu, već pružamo funkciju upućivanja na točno određeni povijesni trenutak. A budući da je izvođač tek lutka koja utjelovljuje historijsku indiskusianost, kao maske se pojavljuje nešto primarno nemedijevno. Potpuno očekivano, ovo se događa a da izvođač toga nije ni svjestan. Budući da ne može postati povijesni izvođač koji je "preziovo pradiaviti", ponavljać diskutuje doviđenost, angulampat, nepopravljiva zabudnost svojeg vlastitog povijesnog trenutka na trenutak izvornog upotrebnja, već trenutak ponovnog upotrebnja.

→ Mejanizola ponovnog upotrebnja

Samo ako postoji odmak između drugog svijeta ove zvezde i okolnosti ponovnog upotrebnja, samo ako je povijesni diskontinuitet ovih događaja zagarantiran, može se doći do zračenja ovih dviju srgu-ternosti koje nikad ne postaju uloga u kojoj jedna igra drugu.



What the re-enacting performance has to face is the fact that it transforms the original. By referring back to it the re-enactment constructs the "original" as historical document. And the historical evaluation comes at the price of freezing the many colours and ambiguities of the past event.

The historical moment is only born after the event, after the world it belonged to has waned. As a trace of the lost world the document comes to represent it.

The living embodiments of a re-enactment represent Freud's definition of melancholy: the excessive mourning of a loss that cannot be overcome, as this loss is the structural condition of both history and re-enactment.

Right in between the contemporary performers and the documents of the Sotras a third element not being part of either staged event but part of the projections could relieve this structural melancholy by means of a biographical continuity both bridging and affirming the historical gap: the projection shows the performers of 1969 watching the original documents and commented on their experiences then and their evaluation today.



This article is published as *Phalops*'s contribution to *documenta 12* magazine. *Phalops* has been created in partnership with *documenta 12* magazine, a collective editorial project involving worldwide over 10 print and on-line periodicals, as well as other media (www.documenta.de).

DOCUMENTA
MAGAZINE

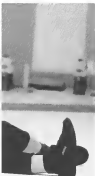
2011

Ponovno uprizorenje mora se suociti s pitanjem da ono transformira original. Referirajući na original, ponovno uprizorenje konstruira "original" kao povijesni dokument. Povijesna evaluacija dolazi kao cijena zamrzavanja kolenta i proturječnosti prošle izvedbe

Povijesni trenutak se rađa tek nakon izvedbe, tek nakon što je svijet kojem je pripadao nestao. Dokument se pojavljuje kao trag izgubljenog svijeta.

Žučte utjelovljenje ponovnog uprizorenja ulazi u Freudovu definiciju melanholije: preterano taljenje zbog gubitka kojeg je nemoguće nadomjestiti budući da je gubitak strukturalni uvjet povijesnosti i ponovnog uprizorenja

Između suvremenih izvedaba i dokumenta izvedbe iz sedesetih godina dolazi treći element koji nije sastavni dio niti jedne izvedbe već je dio projekcije i koji bi mogao olakšati ovu strukturalnu melanholiju kroz biografiju kriticizmat koji istovremeno premošćuje ali i potvrđuje historijski odmak: projekcije prikazuju izdavače iz 1969. kako promatraju originalne dokumente i komentiraju svoja tadašnja iskustva i današnju evaluaciju



Ovaj tekst objavujemo kao prilagodbu projekta dokumente iz maspetina. Projekcija je posrednik između projekta i projekta dokumente iz maspetina. Projekcija je posrednik između projekta i projekta dokumente iz maspetina. Projekcija je posrednik između projekta i projekta dokumente iz maspetina.

DOCUMENTA
MAASPIE

MAASPIE

Giorgio Agamben: HOMO SACER

Tonči Valentić

Politička filozofija u proteklih je dva i pol stoljeća podala rječ život izvan manje više kao samostojnu sferu snagu. Aristotelovo određenje političkog života kao smislenog bivanja u zajednici tek je u novije vrijeme došlo nove konotacije koje se drastično razlikuju od onog što nam je u našim danima ostale arhaike filozofske polioke. Ponajviše, rječ je o epistemiološkom ali i ontološkom razgr. problematizirano postaju pojmovi zajednica, države i nacije, odnosno bivanja unutar jednog specifičnog oblika bivanja kao društvenog djelovanja. Foucault prepoznaje suverene oblike vladanja. Nancy promatra opreznost zajednice. a Giorgio Agamben dovodi u pitanje sam život kao temeljno ljudsko i filozofsko kategoriju. Knjiga Homo sacer s podnaslovom Suverena moć i gol život koja se naslovlava pojavljuje u filozofskom prevodu, u tom je pogledu iznimno značajan prilog promišljanju i uspostavljanju jedne sasvim nove koncepcije života. Kao što istice Agamben u prvim recima knjige, stan su Gra – za razliku od nas – poznavali dva termina za rječ život: zoe kao zajedničku činjenicu života svih bića te bios kao način bivanja svojstven nekom pojedincu ili grupi. Puka prozod život, vegetiranje kao životna prisutnost bica ne taj je način strogo odvojen od života u zajednici kao najizvrsnijeg oblika života i jednog dostojnog bivanja. Sudjelovanje u javnoj sferi tako je suprotstavljeno reproduktivnom bivanju. Života ugovor uključenom u polis. Agamben polazi od Aristotelova određenja upravo stoga da bi pokazao u kojoj je mjeri u razdoblju moderne puka život postepeno bio sve više uključiven u sredinu, a politika u sve većoj mjeri postala biopolitičkom. Homo sacer je stoga biopolitička studija o učinima transformacije pojma života i konstruiranju jedne radikalne paradigme socijalne dinamike, pri čemu se njena vrijednost sastoji uvelike u radikalnosti teza koje nam autor postavlja.

Agamben svoju knjigu djeli na tri poglavlja u kojima postavlja temelje jedne konzekventno provokativne biopolitičke studije o logici suverenosti i politici svetosti, o podelu i kraju moderne, te o golom životu kao posljednjem nadejnom ostatku političke filozofije. Ključni događaj, moderne za njega predstavlja ulazak zoe (pukoga životu) u sferu polis, prelaz iz teritorijalne države u državu stanovništva, biopolitičnog nadzora. Radikalno transformirajući političko-filozofsku kategoriju, on pravno-institucionalizirano suprotstavlja biopolitički oblik moći, model golog života kojeg preuzima iz dravnog pojma homo sacer koji u rimskom pravu označava čovjeka kojeg se ne smije ubiti ali ga se može živovati. Tadićoralno hvaljeno bivanje kao zajedništvo u dobrom životu suprotstavljeno je pukom bivanju od kojeg ostaje samo puka životna (žustura kao temelj) suverenog biotnadzora. Moderna se demokracija prema tome temelji na činjenici da čovjek više nije objekt nego subjekt političke moći a tijelo kao njegov bio-representant postaje temeljem svekolikog društvenog odnosa, čime se Agamben osvrće kao mnogo radikalnije krinid i od samoga Foucaulta, smatrajući da nastanak te opise la shodno tome i same biopolitičke neba tražiti već u anti. a ne u kasnom novom vijeku, odnosno razdoblju moderne. Papiet Foucaulta, i Agamben svoju studiju počinje minucioznom shvaćanjem smišljajem, metodologijom usidotočenom na prve aspekte suverenosti, od rimskog perioda do danas. Paradoks logike suverenosti je u tome što je suveren istodobno zvan i unutar pravnog poretku, a paradoks prava se nalazi u tome što ono ima normativan karakter ne zato jer propisuje, već zato što se referira na puka život kojeg tebi normativirati, uključiti ga kao supstancu u pravni poredek. U tom smislu istinski strukturnu suverenosti predstavlja otmika, stoga zakon u bitnom amisa njei-pokoravanje života, nego njegova nepužanje, da je i pravo stoga ispadneno s nas-ijem. Shvaćeno iz hobbesovske perspektive koja je temelj Agambenove političke analize, suvereni opredelave upravo takav identitet između prirodnog stanja i nasija.

U kontekstu suverene moći i dvazrednog stanja le ne tragu razvijanja jedne sasvim osjećajno ontologije mogućnosti i zbiljnosti zasnovane na novom čitanju Aristotela gdje se o pojmovi pojavljuju kao dva aspekta suverenog samobitelažanja bitak, Agambenova je analiza raspada Jugoslavije o toj logici u prvom poglavlju veštastvo zanimljiva, prema njegovim riječima, upravo na tom primjenu doaz da iscrpljenje dvazrednog stanja kao permanentne strukture pravno-političke diskvalifikacije životu rječ u daljnjem argumentaciji i dalje ima zakon, čju moć autor pošve katjanskju pronalazi u činjenici da njegovim posredstvom stupamo u mjesto poretku na kojem već konako jeama, odnosno da je zakon nepobjediv upravo stoga što neba ne propisuje. Izvanredno stanje kao politička sudbina utoliko predstavlja zonu neodlučnosti između zakona i života, što Agambenu poručbe da uspostavi epistemološki i supstancijalnu vezu između golog života i političkog naslija i upravo omoguću prijelaz na drugu razinu o kojoj je rječ u idućem poglavlju. a to je upravo epinimi homo sacer, osoba koja se može nikad živjeti ubiti i koju se po zakonu i običajima ne smije živovati. Te svetosti i prokizitatu u isti mah, temeljna je odlika suverenog bivanja u političkoj zajednici te, kao što je već rečeno na početku ovog teksta, radikalniji sve postojeće biopolitičke teze. Sam termin potječe iz zadržnog rimskog prava, označavajući osobu koja se nalazi između ljudske i božanske jurisdikcije, dovodić već u taj razni, sve europske civilizacije pojmove života, zakona, suverenosti i smrti u biopolitički kontekst. Svetost koja je razumije Agamben nema mnogo veze s teološkim shvaćanjem svetosti: ona ponajviše označava formu uključanja golog života u političko-pravni poredek, ulazak u bitnišnju mrežu odnosa na temelju kojih se rado suverena biopolitika.

Homo sacer smjesta se upravo u tom procjepu između biosa kao političkog života i zoe kao prirodnog života i stoga je dvostruko određen ekstremima. Prvo, to znači da u svemu tome važnu ulogu ne igra tak život kao takav, nego primarno onaj kojeg je moguće zamisliti, koji je otložen smrti. Drugo, ubojstvo homo saceru kao svetog čovjeka predstavlja manje od ubojstva, a ubojstvo suverena više od ubojstva pri čemu su i jedan i drugi ne neki način izvan zakona. Na suverena se ne primje-

nyu zakoni jer se u politici nastavlja onaj pravni poretak kao neka vrsta božanske intencije, a ne home saceri stoga što ga se razumijeva kao bice između čovjeka i živih koja živi u oba ta svijeta i ne pripada ni jednom od njih (čime je Agambenova argumentacija nedvojbeno slična Aristotelovoj u poznatom pasusu u *Politici* gdje je pojedinaac izvan politike smišljen kao biće između božanskog i životinjskog, na pragu ljudskosti). Smještanje suverenosti u prostor između čovjeka i živih označava civilizacijsku razliku između prirode i kulture čime se dolazi do prvobitne teze kako je samo gol život suvereno politički, tezi koja već u zametku postoji u različitih autoru ali je Agamben postavља kao osnovu imelativnog promišljanja političke zajednice. Stoga ne čudi i sljedeći korak kojeg on poduzima, a koji je prepričan već apomenutim tezama i argumentima: to je shvaćanje logora kao temelja biopolitičke paradigme moderne. Biopolitika je tradicionalno definirana kao uključivanje građanskog života čovjeka u mehanizme i kalkulacije moći, a Agambenovo proširivanje te definicije tiče se teorije slike refleksije o cjelokupnosti civilizacijskih procesa kao onih intencijom određeni biopolitičkom koja se ne rida tek s nadobijem moderne: već tada dolazi do svoja krajnje faze: do golog života kao novog političkog subjekta. Stoga je i shvaćanje koncentracijskog logora (kao onih u Drugog svjetskog rata, tako i onih suvremenih američkih) kao otkrića paradigme političke moderne posve konzekventno izvedeno iz poglavlja o suverenosti i golom životu.

Namir, logor kao apokaliptički biopolitički prostor moguć je upravo stoga što je politika postala biopolitika usmjerena na logor izvanrednog stanja. Ulažeći postupno u područje političko-pravne terminologije, tjelo (odnosno gol život) postalo je nosiocem suverenosti, pa se u njemu ulazi pukim rođenjem konstituiranjem nacionalne suverenosti koja je zasnovana na biopolitičkim pretpostavkama. Suvremene implikacije takve političke konstelacije Agamben ne vodi u recentnim promjerima eutanazije i bioteičkim pitanjima o pukom životu bez svjerne vrijednosti, o eugenici kao izdvajanju ljudi iz broja i njihovom svodjenju na žoe. U tom je smislu Agamben potpuno u pravu: odnos medicine i politike u supstancoinalnom je smislu ta njezi biopolitičko a ne bioteičko pitanje. Jer, bioteička je činjenica u osnovi neposredno politička, pristanajući se u pamtitički shvaćanju tanoipolitičku, političku smrti u kojoj život postaje objektom državne politike. Temelje te dramatične promjene autor pronalazi u de Saadevom djelu *Filozofija o buduću* kojeg smatra najradikalnijim političkim manifestom moderne: teatroom golog života koj ukazuje na biopolitičko značenje seksualnosti samog biološkog života. Dakako, stvarna posljedica toga procesa je logor kao mjesto isključivanja iz političkog života: granično područje između života i smrti, nosio modernog condito intumesci. Pravi je temelj logora izvanredno stanje koje postupno počinje bivati pravilom – od privremene suspenzije pravnog poretka do prostora izvan normalnog pravnog poretka dolazi se vrlo brzo, što pokušaju primjen nacističkih logora ali i onih suvremenih. Kada izvanredno stanje postaje normalnim, sve je dopušteno, pa se ni zločin više ne smatra zločinom.

Sumirajući ovu Agambenovu studiju čamidjeru kao prvi dio tetralogije i stoga početnu knjigu jednog pozmatičnog projekta lako je zapaziti da se autorova argumentacija uglavnom oslanja na tri snažne filozofsko-političke teze: prvo, izvorni politički odnos počiva na isključanju; drugo, suverena moć proizvodi gol život kao politički element; treće, logor postaje ključnim mjestom za razumijevanje društveno-političke situacije jer predstavlja biopolitičku paradigmu današnjeg Zapada. Agambenovo istraživanje pojme golog života dovodi ga do samih granica ontologije, odnosno života kao "bića naprosto", pukog bivanja naprečnije formiranog u pojmu "maslinama" kao praga indiferencije između života i smrti, bica smještenog u logor kao proizvod raspada moderne države-nacije. Posvećujući nastanak antičke distinkcije između "privatnog" i "javnog" čovjeka u današnjem dobu rezultiralo je i nestankom razlikovanja između našeg biološkog i političkog života. U tom smislu ove knjige predstavlja jasnu, ako ne mnogo mjestu i odnosa radikalnu analizu nestanka politike kao smislenog života i odnosa u zajednici, nudići nihilističku sliku suvremenog svijeta lišenu penike i nescenimenta viktimizacije koja počiva na vegetativnom življenju kao dominantnoj formi političkoga bivanja.

Edukacija kao izgovor

Frlić, Cvejić, Pristaš, Le Roy, Ritsema

Moderator: Oliver Fajgo

S engleskoga prevela: Manna Mladnova

Summer University održan od 17. do 27. kolovoza 2006. u prostorima PAF-a (Performing Arts Forum) u mjestu St. Erme je povod za okrugli stol o obrazovanju. Rasprava je istaknula okolnosti koje su na globalnoj razini dovele obrazovanje u žarište interesa, osobito u odnosu prema izvedbenim umjetnostima. Iako priznajući potencijale tog ponovnog izbijanja obrazovanja u prvi plan, rasprava je također ukazala na popratne pojave u situaciji u kojoj većina fondova i institucija ne želi podržati projekte koji nisu zamišljeni kao proizvodnja znanja ili su u vezi s njom. Poseban naglasak stavljen je na Performing Arts Forum i na White Valley Grey Plane¹ kao nove modele obrazovanja koji se nastoje uhvatiti u koštac s problemima i prednostima te situacije.

Sudionici rasprave bili su: Bojana Cvejić, Xavier Le Roy, Goran Sergej Pristaš, Petra Sabrsch, Alice Chauchat, Jan Ritsema, DD Dorvillier, Thomas Greil i Mette Ingvarsten. Većina njih radi u sklopu novih obrazovnih modela ili ih nastoji uspostaviti. Okrugli stol zamišljen je kao refleksija o iskustvima iz njihove prakse i također kao refleksija o širem političko-ekonomskom kontekstu koji je učinio obrazovanje i znanje relevantnima na polju umjetničke produkcije te stvorio neku vrstu njihove međuovisnosti. Ovdje donosimo jedan dio te rasprave

VEJLIČ: U razgovoru s Hansom Hurlitzom znamo da njegove velike dvojke i pogledu novih obrazovnih modela i toga imaju li oni ikakva uticaja u učenu osim što proizvode nove misle. Mislim da je to dobar povod za ovu raspravu. Želimo se svi međusobno tako zanimati za obrazovanje? Bojimo se napisa iz te škole treba promijeniti način da se suoči s ekonomskom nedostatnošću umjetnosti. Način da se ekonomski nedostatnost umjetnosti uključi u tržišnu logiku bio je taj da ju se imenuje specifičnim oblikom proizvodnje znanja.

CVEJČ: Mislim da su proizvodnja znanja, obrazovanje kao i sve drugi termini koji besmisleno okružuju među vlastitima zamjenjivi terminu koji su bili u uporabi kasnih 90-ih i početkom ovog tisućljeća, poput stradanja i suzanja. Želimo se to dogodilo? Javni prostor bio je daleko otvoreniji prije događaja 11. rujna. Znanje i postojanje koje su to događaji učinili su dio te više za politiku konsenzusa i finansiranja nesigurnost u proizvodnji koje je zapravo nemoguća taj konsenzus. Ploč za koje se smatralo da je umjetnik na stradanje ili da je eksperimentalni, zapao je u krizu. Izgubio je sve odgovore. A sve te brojke postale su vjerno važne u proizvodnji. Smatram da bi drugi način iskoristivanja bio potražiti u radu bio taj da kažemo kako se radi o specifičnoj vrsti proizvodnje znanja za koju publika možda još nije spremna. Šoga možemo investirati u obrazovanje publike i također promisliti taj rad na drugačiji način. Možemo mu dati drugačiji status. Također mislim da postoji nesigurnost u pogledu nove paradigme koja se stvarno uvećava. Mođe je to zbog iscrpljenosti konceptualne metodologije, ali danas je postalo upravo što mi to učinjen proizvodimo. Imam osjećaj, je to sam i naposljetku u ovom tekstu, da svatko želi više. Također smo nesigurni u pogledu toga kako da učinimo svoj rad relevantnim u obzoru na vanjski svijet koji nije tako autoreferencijalan.

PRISTAŠ: Jedan od razloga zašto je obrazovanje dospjelo u prvi plan također je u vezi s našom internom dinamikom u proizvodnji umjetnosti. To je vrlo snažno potvrđeno disciplinarnim formama stvaranja umjetnosti. A onda ta vrsta stvaranja ne nastavlja disciplinarnih formata na kojoj radimo, proizvodimo, koji je najbolji način da se radi na našem što na pozajmu? Obrazuje li se li formirala svoj projekt kao nekako obrazovanje.

CVEJČ: Tu ponovno imamo određenu hijerarhiju i zaostatak u oblikovanju diskursa. Za mene je diskurs izvedbenih umjetnosti diskurs teozog reda. Pogledamo li tu hijerarhiju metafizička, logika je uvijek sjedeća. kreće se od teorije filozofije prema teoriji umjetnosti i zatim teoriji izvedbenih umjetnosti i teoriji katalize i glazbe. Teorologija i muzikologija na istoj su ravnici tog reda.

PRISTAŠ: Smatram da se stvari u akademskom svijetu danas odvijaju daleko dinamičnije nego na polju novih formata obrazovanja. Na primjer, ono što se tijekom posljednjih dviju godina događalo na veći sveučilišta, osobito umjetničkih akademija, bila je vrlo specifična dinamika promjele programa. Na to nam u većoj mjeri upućuju ljudi ovana, budući da je akademski svijet zatvoren. Bilo bi vjerno zanimljivo vidjeti što se upravo sada događa u nekim od zemalja koje primjenjuju taj bolonjski sustav obrazovanja i

uključujući dinamiku proizvodnje u odnosu na polje kojim se misleli bavimo. O tome radi li na znanju jer ne pratimo promjene. Na primjer, u Ljubljani Miska zajedno sa Sveučilištem uspostavila nove studije teorije i izvedbe i imaju vlastitu zemljišnu program i stvarno zanimljivu metodologiju rada sa studentima. U Zagrebu smo također promijenili studij dramaturgije tako što studenti sada imaju svoje individualne programe i individualne mentorstvo. Na četvrti i petoj godini bave se vlastitim istraživačkim projektom. Potrebno je da se bave istraživačkim.

FRLJIČ: Kako bi trebalo biti stajalište novih obrazovnih modela prema postojećim obrazovnim modelima?

PRISTAŠ: To su sasvim drugačije dinamike u drugačijim kontekstima. Nije isto uspoređivati Njemačku s Nizozskom, Ljubljano i tako dalje. Ali općenito gledano, smatram da prije svega moramo, želimo i ukinuti tu podjelu rada, imati na umu da je i izraz "podjela rada" institucionaliziran. Institucija je nešto gdje se određuju podjela rada i specializacija. I upravo to su temelji institucije. Želimo li biti interdisciplinarni, ako ćemo koristiti taj termin, umjetnici prema istraživanju i bilo kakvom obrazovanju i trebali bismo se ponovno suočiti s tim institucijama, s akademskom zajednicom. Ali i stvoriti paralelne sustave u kojima će ta razmjena biti prethodno generacija, a ne hijerarhijski organizirane. Želimo sveučilište nije ono što se čini decentraliziranim, na primjer Sveučilište u Zagrebu s oko 150 studija. Umjesto toga, trebali bismo imati više lokala u kojima je obrazovanje dosta povezano, na jednog strani s prakticom, na drugoj s prenosivostom znanja, na način da pronađemo novu vrstu broj linija iz institucionalnog u neracionalni sektor. Ali zato moramo razviti sasvim drugačiju strategiju ponovnog povezivanja s institucijama i možemo razmisliti o različitim tipovima novih institucija koje neće više funkcionirati poput sredstava i periferije, nego na generički način, tako da postoji veći broj međusobno povezanih podvećitih središta kojih putanje kroz proizvodnju. Dakle, to je stvarno složena stvar na koju treba raditi. Mnogi među nama već su na sveučilištima i mnogi drugi već su uključeni u razne druge stvari.

CVEJČ: Smatram da tu postoji problem samo u tom smislu što mnogi među nama rade kao strana u zemlji u kojoj žive. Ja sam, na primjer, stranski posrijeli i imam nacionalno državljanstvo i živim u Belgiji i zato nemam apsolutno nikakvog pristupa sveučilištu. Mogla bih imati jednog dana ako usavršim svoj nacionalni dio to je mjesto da mogu dobiti i tako dalje, ali ne mogu biti sigurna. Zato mislim da nemamo vezu s tim akademskim institucijama. Možda imati osobno mišljenje o obrazovanju, ali ako sam obrazovni radnik, imam slobodu samo u svojoj učionici, pod uvjetom da me neće nikad na radne, međutim na program ne mogu utjecati. Mogu imati određeni utjecaj, ali on neće biti strukturalan.

PRISTAŠ: Da, ali taj generički tip organizacije u obrazovanju uistinu nije lokaliziran. Činjenica je da je mobilnost daleko veća danas nego što je bila još prije deset godina. To ne bi trebalo funkcionirati samo na lokalnoj razini. Možemo razviti program za Zagreb što i činimo, ali to neće funkcionirati ako se ne povežemo s mjestima kao što je npr. RAF, tako

1 "White Valley Grey Plains" bio je prvi razgovor projekta kojeg su autori u međusobnom preimenuvali u "Sa north one location" (WHIT11).

da takve tolike interne proizvodnje budu na neki način u kontaktu. Svaka nije dovoljno hibi tip znanja u akademskoj znanju, nego uspeva napraviti neku vrstu transverzalne prakse podučuju, pronaći način na koji bismo mogli iznova promisliti tu disciplinarnost obrazovanja, a ne samo disciplinarnost podučuju kojim se bavimo

FRLEJČ: Želio bih postaviti pitanje o pomaku do kojega je došlo u konceptu znanja u novim obrazovnim modelima. Predstavljate li taj pomak situaciji u kojoj možda definiše tip znanja koje želimo zadržati?

ČVJEČIĆ: Mislim da je do pomaka došlo. To se dogodilo već '88, no sada je taj pomak dosta primenjen. Osobito u ovom društvenom nadzoru, gdje je svatko odgovoran za vlastito obrazovanje i gdje sam konstruirao svoju putanju i uglavnom stvarajući svoju subjektivnost pomoću znanja koje si usput izvolim. Promatram te promjene osobito u P.A.R.T.S.-u od disciplinarnosti, u kojemu se zahtijevaju neke vještine, do procesa individualizacije, gdje uglavnom ne razvijaju vještine i ne stječu predmet znanja nego ubiđ kako učiti i ubiđ rado vlastite stvari. Prema mojem shvaćanju, to prapada proizvodnji znanja na osnovi novog koncepta

CHAU/CHAT: Znanje u tom slučaju ne bi trebalo nikada promatrati kao nešto prenosivo, odnosno kao neki program koji bi trebalo naučiti. Ubiđ kroz vježbu i ubiđ kako napraviti nešto, a ne što nešto jest

ČVJEČIĆ: To je dosta prikladna nazgodna situacija jer ponekad je taj način na koji se raspodjeljuje snage odnosno kad imati učitelja koji zapravo ne poučava nego te oslobađa, za mene prilično problematičan. Mislim da se to događa i u nekim akademskim kontekstima. Način na koji se odnose prema teoriji mogao bi biti upravo taj emancipacijski čin postajući kreativnim u nedostatku situiranosti. Smatram da tu dolazi do određene zloporabe moći i neke vrste amenizacije

FRLEJČ: Možda li pojedini to što si upravo rekao o zloporabi moći?

ČVJEČIĆ: Upravo, na primjer, Rancièreova Nauka o učenju. Ono što je zanimljivo u tom modelu emancipacije kao prakse znanja jednako je i što što vidim, kada pogledate shematski, još uvijek imamo knjigu na dva jezika. Znači, postoji neka treća referencijalna točka, postaje predmet. A kada si u studiju i imati učitelja koji te poučava kako moraš biti slobodan, tu postoji daleko veći nadzor nego kad se nalaziš u situaciji a objektivnom zatečenom. Ovdje je problematično vrednovanje. Što je u tom slučaju dobro, a što loše? Nema nikakve transparentnosti. Ali zanimljivo je da, kad imati neki snažni autoritet i učitelja, onda također vidim ograničenja te discipline. Onda se također može danirovaniti i objektivizirati. A danas kada zapalim kako se programi mijenjaju, upravo ti oni cijelo vrijeme govore: ovo je dobro za tebe, moramo to upravit, to je dobro za tebe i to nema nikakve sumnje.

RITSEMA: Skloni smo suprotstavljanju strogog i novog modela. Međutim, to nije stvarna situacija. Novorodni modeli nisu tako jasni, a star model ne- kako su pod pritiskom promjena. Polje je daleko muk-

nije. Postoji velika količina slobode, a to je zato što su obrazovne institucije pod pritiskom. Sve se institucije moraju reformirati. Nedavno su sve države reformirale zdravstvo i zdravstvene institucije jer su postale preteške. Ministarstvo zdravstva i ministarstvo obrazovanja su dva neokupljiva ministarstva. Svakako što imalo razmišlja to znači i zato nastoje smanjiti troškove podizanjem učinkovitosti: ograničavaju godišnje studije, smanjujujući stipendijama programa i tako dalje. I jasno im je da to utvrditi na funkcionalne jer zapravo ne smanjuju troškove. Zato možda učini nešto sasvim drugo, a to ne mogu jer imamo novu tehnologiju koja je potpuno promijenila položaj, učitelja. Napredniji je nama, njegov autoritet kao osoba koja posjeduje cjelokupno znanje

FRLEJČ: Ako govorimo o proizvodnji znanja u starijim novim obrazovnim modelima, što je s mogućnostima njegove pravilnosti i cirkulacije? S novim modelima obrazovanja dolazi do gubitka proizvodnje znanja, ali dosta je teško shvatiti uvjete za njegovu cirkulaciju. Mnogo je lakše provesti to znanje. Je li moguće pronaći način da se to objasni, da se shvati tip znanja koji bi u sebi sadržavao mehanizam prevencije takvog pravilnosti?

PRISTAŠ: Nisam siguran da to baš tako funkcionira. U početku je bio dosta zanimljiva činjenica da ima neki obrazovni projekt i trebaju i koproducenti za takav obrazovni projekt. To je bio i još uvijek jest prilično čudan koncept. Imati kustos i koproducenta za obrazovni projekt znači da to upotrebljavaju obrazovni projekt: nego je to me to nešto što se proizvodi nego drugdje umjesto u samom procesu. Zato se po mojem mišljenju tu radi o sljedstvom, na neki način se od situacije obrazovanja pravi predstava. To može biti u redu, ali i ne mora. Može biti u redu jer postaje odobrom vrijednost znanja: trebali bismo znati da ta tema nisu jednostavne i da moramo o njima nešto naučiti. Ali mislim da to izrodočno obično mnogo prostora za takozvane produkcije u smislu producerskog kupa koji posreduje ne suradnju u nečemu što nije proizvodnje umjetnosti, a toga ima sve više. Imamo sve više tih neželjenih formata u kojima propadamo, u koje investiramo, surađujemo na njima, ali imamo i sve manje proizvodnje umjetničkog djela. Iako vidim protiv prezentacije kao takve, ipak sam prema prezentaciji kao formatu obrazovanja u uvedenim umjetnostima koji tjera strahotinu da prezentira vlastiti rad. Moramo pronaći neki drugi način da prezentiramo rezultate našeg obrazovanja. Dobro je predstaviti svoje obrazovanje, ali veoma je problematična činjenica da je to postalo najčešći oblik prezentacije za velik broj umjetnika

FRLEJČ: Da nastavimo s tim: Xavier rekao si kako želiš da taj projekt White Valley Grey Plane razvije modle ne gotovim, ali barem neoplo gotovim proizvodom. Nisi želio ostaviti otvorenom mogućnost rada bez zgotovljenog proizvoda

LE ROY: Ideja je kombinirati različite aspekte. Ako govorimo o obrazovanju u skupini White Valley Grey Plane, jedan od veoma snažnih aspekata koji vidim u toj raspravi upravo je strahovanje – u tom smislu sve veoma obrazovanje je povezano s strahovanjem, odnosno imamo obrazovanje kao stilizaciju ili strahovanje kao obrazovanje. Naši interesi nisu stvarni model obrazovanja, budući da za mene nije relevant-

ne razmišlja o tome. Teško je razvijati nastave i obrazovanje kada si uključeni u praksu kojom se bavimo. Dosta je teško reći gdje poslaćemo čtu i zato je poslaćemo. Čim pokušamo ne samo povući čtu, nego i proizvesti situaciju u kojoj to proizvodimo u praksi, istraživanje dobiva konotaciju ne-proizvoda ili stvaranja koje je vrlo blisko tome. A ja mislim da to nije u redu. Točnije rečeno, mislim da je vrlo važno da se istraživanje misli u odnosu prema ideji proizvoda i proizvodnji. U ovoj fazi razvoja projekta White Valley Grey Flame razgovaramo o tome kako bi te situacije mogle funkcionirati u okviru tri termina, a to su obrazovanje, istraživanje i projekt. To ne znači reći: ne proizvoditi. To znači reći: da proizvod, i to je mnogo proizvoda. Dajemo to traž više čitav i različiti vrste proizvoda. Jer mi naposljetku uspostavljamo situaciju u kojoj nastojimo razumjeti ideju proizvodnje na drugi način ili iz drugog ugla. Ali kako je stvarima stvoren, sama ta situacija ne bi trebala biti proizvod i ne bismo trebali smatrati da na kraju nemamo ništa. Naime da određeni način istraživanja proizvodi nusproizvode. Tu želimo nekako krenuti s nusproizvodima na drugačiji način. Oni bi trebali stati na početku. To je jedan primjer, ali ne bi trebalo biti samo to. Organizacija bi trebala biti sposobna doseći kompleksnost koja bi na određeni način izmislila nalog kontrolu.

CVJEČIĆ: Radi se o tome da se ustanove radni uvjeti koj neke bi bile ograničene nekim unaprijed datim okvornim proizvodnje. Još uvijek je to proizvodnja, ali ona nema za cilj proizvod ili izvedbu. Uvijek će za nju postojati kontekst, ali možda možemo stvoriti situaciju u kojoj kontekst neće biti ograničavajući faktor.

LE ROY: Zamisao je ta da čitav modus poželjen doći stvoren nešto djelo, kao što naša stvarni djelo samo što će ti nekoliko možda dopuštati da stvoris to djelo na drugačiji način, da na kraju dobiješ drugačiji rezultat. Bojana je govorila o interesu i mislim da se radi upravo o tome. O stvaranju određene vrste identiteta. To je scena i povezano s mnogim drugim aspektima. Pristupanje ljudem i vlastitom projektu proizvodi određeni identitet. Ono što me smeta u obrazovanju kao temi a vjerojatno se odnos specifično na Njemačku, upravo je ovo: vidim da se na polju pjesa velike količine novca koje su dodijeljene naime investiranju u obrazovanje. Sjajno. Nijemci nitko protiv toga. Obrazovanje bi trebalo biti uvijek i posudu. To je dobro. Ali oni uistinu obrazovanje i onda se obrate ljudima kao što sam ja i pronaći kakvu vrstu obrazovanja trebamo s obzirom na ono što je ono bilo između devedesetih godina. A ja im kažem: moglo bi biti ovo ili bi moglo biti ono, ali trebali biste mi također dati novac da provedem našu konferenciju. Ako se ljudi bez prestanka obrazuju, nećete nikada vidjeti nitko što su prezivali. Problem je u tome što sav novac odani na obrazovanje i to je dobro za vladu. Također je sigurno za kulturu i za institucije. Ona kaže: "Gdje ne da samo proizvodimo predstavu koja će većinu dekadencije ljudi, nego proizvodimo obrazovanje za mlade." A moj odgovor je: "Vi želite proizvesti više – ali bit će to samo više neuspješnih." Oni će se neprekidno obrazovati i – eto škola za neuspješne. Zanimljivo je da u Engleskoj morate pronaći nešto konkretno daleko lakše ako se prijava za neki položaj na sveučilištu.

CVJEČIĆ: Ako se bavili nastavnim kao znanstvenik LE ROY: Engleska očvrsne sve više prostora plesu na sveučilištu. To je sjajno. Svim sprem smo za to. Ali nemam više novca za redovite plaće predavača, i u tome vidim problem. Za istinu je upravo to pitanje važnije.

CVJEČIĆ: Međutim, to smanjuje utjecaj javnosti. Ono što je u tome zanimljivo, porijekla je nekako što se dogodilo prije više od četrdeset ili pedeset godina u Sjedinjenim Državama s neo-avantardom i eksperimentalnom muzikom. Eksperimentalna scena performansa dogodila se na sveučilištima. Sveučilište su bila čitav eksperimentiranja. John Cage, Black Mountain College i tako dale. Ali stvar je u tome da je onda kada je ta generacija otišla sa sveučilišta, tu postojao New York i mogli su svojemu sceni. Danas je Engleska prva koja je počela smanjivati budžet za kulturu i pristupajući u obrazovanje. To uglavnom znači da se više ne proizvode stvari za potporu. Na neki način se time vraćamo unatrag, budućnost nas to sprječava da stupimo u kontakt s publikom. To se događa samo delegacijom. Modeli delegiraju nekog studenta i onda se nadati da će možda neki student druge generacije od toga imati koristi. To je grozno.

LE ROY: Rakao bih da je Njemačka ovdje prateći slučaj. Oni čak i to ne rade samo smanjuju.

PRISTAŠ: Što bismo onda trebali učiniti? Govorili smo o sličnim stvarima kada smo željeli dijagnostičnu situaciju u obrazovanju. Moje pitanje je shvatio što bismo trebali učiniti kako bismo se vratili u ono vrijeme kada je odnos između novca, autora programa, umjetnika i obrazovanja bio drugačiji. Situacija je prilično zamršena. Ako si kustos i želiš biti prvi kustos, a ne naprotiv autor programa, ali uvijek si obavezan prezentirati veliku kompaniju i dosta možda napraviti samo vrlo mali dio programa. Ako dostiže bista biti kustos, ne smiješ povlačiti imena, ne smiješ pozivati svoje godine ista ljudi. A oni se da kao umjetnik možda radi samo s jednim kustosom tijekom njegova mandata u toj kući.

LE ROY: No, oni to žele. Jer mogli bi napraviti nešto. Ne. Promijeni čemo to. "Je sam prestao komunicirati s tim ljudima. Oni kažu da moraju pozvati velika imena. Ne mogu vjerovati da je to način na koji bi razmjena trebala funkcionirati. I onda mi nemaju dolaziti i konstatirati kao odgovor za nešto.

CVJEČIĆ: Mi smo vrlo neodgovorni u tom pogledu. Ako želiš govoriti o obrazovanju, imaš odgovornost da ideš tamo gdje su ljudi mlađi nego što smo mi ovdje. Pomalo se odmarujemo kada kažemo da razmjenjujemo znanje. Da, mi uvijek razmjenjujemo znanje kad god radimo zajedno.

LE ROY: Vidim da postoji nešto što još nije riješeno, to postaje obrazovanje, i mora reći prije nego što bude nešto što će moći zamisliti porporu. To je upravo ono što činimo. Državamo PAF Akademiju u pramcu, radimo to sada i radićemo koliko god možemo, tako da možemo staviti stvari u pogon na način koji je prikladan i koji se može smatrati obrazovanjem, jer onda možemo dobiti neku potporu. Ali rekao bih da još uvijek možemo dosta raditi na tome želimo li to nazvati obrazovanjem.

CVEJIC: Onda bismo implanirali da je obrazovanje u svakom slučaju autodidaktično – čime sve postaje neizvodljivo i mutno. U tom slučaju to ne znači razmjerenost znanja, nego razmještanje aktivnosti, a to je veoma problematično. Ako uzmete neslužbeno posidiplomsko obrazovanje, na primjer Winey Valley na studiju počiva daleko više odgovornosti. Kada dođem u P.A.R.T.S. moram reći je li to što podučavam relevantno ili nije. Uvijek su tu pitanja: razumju li te studenti ili ne, kakav bi diskurs trebalo usvojiti, je li pristao ili nije. Tri su u toj situaciji stoga osobe i morali zauzeti takav stav.

LE ROY: U svojim deset godina iskustva sa sveučilištem naučio sam da ako si u tome, onda si i ti na neki način u tom autodidaktičnom modusu.

CVEJIC: Ali u, e, i tanje između programa koji se posuđuje i koji je transparentan i načina na koji se ti s njime uhvati u koštac.

LE ROY: Da, ali program je također povezan sa drugim. Kada neubi rado nasto što još ne postoji, onda je daleko teže odrediti što bi trebao zaključiti iz toga.

CVEJIC: Tako je, i prepadnemo se kada govorno o tome kakav je profil pisaca ili koreografa koji želimo stvoriti. Onda postade s obrazovanjem kao s umjetničkom projekcijom, bez teleologije.

LE ROY: Ovi. Na primjer, postoje neki u Njemačkoj koji žele proizvoditi pisce ili koreografe koji će moći raditi u državnom kazalištu, tako da publika i dalje može gledati ono što voli gledati. To je veoma lako. To već postoji. Postoje škole za to i ne trebamo ih. Ali je točka gdje se trebamo zamisliti.

CVEJIC: Bivati postaju mutne onda kada pokušati definirati idealn tip teko što gledati njegova sposobnost. Pitanje koje bi sposobnost student ili studentica trebali imati kada završe ovaj ili drugi tip obrazovanja približuje se od pitanja što bi on ili ona trebali predstavljati estetski, konceptualno i tako dalje.

PRISTAŠ: Možda bismo trebali razmisliti na sasvim drugačiji način. Ne radi se o umjetničkom obrazovanju, nego o političkoj školi, o tome kako upotrebiti znanje. Kako se uhvati u koštac s institucijama s tržištem i ekonomijom i proizvodnjom. Možda je program za neku veliku političku školu, ono o čemu trebamo razmišljati. Kako izvesti strategije za umjetnike kako bi se probili u rad čije sustave? To možemo naučiti. Neprestano promatramo Yvonne Rainer promatramo umjetnike iz sedamdesetih godina ili umjetnike iz osamdesetih godina, analiziramo njihove strategije i slično. Zašto ne otvorimo političku školu u PAF-u?

RIESEM: Gdje PAF je naziv specifične vještine i specifične postupke kako bi se stvorila umjetnost, a ne tako brzo usposobljeno nego opći postupci manipulacije ljudima.

PRISTAŠ: Ne radi se tu o manipulaciji. Radi se o političkom aspektima, a kada kažem političkim, mislim na strategije razmišljanja o pobjedama unutar onoga konteksta u kojemu se nalaziš.

CVEJIC: To je veoma interesantno jer za to ne postoje škole. Dok studiraš zatvoren si i črče ti u nevinosti i nevinošću. A onda, jednog dana, kada učeš shvatiti da nitko nije nevinn.



Education As An Excuse

Moderator: Oliver Frjic

Summer University, which took place from 17 - 27 August 2006 at PAF (Performing Arts Forum) in St. Erme, presented an opportunity for panel discussion on education. It pointed out the circumstances on the global level that had brought the education into the focus of attention, especially with respect to the performing arts. Pointing out the potentials of reviving the education issue, it also indicated the side effects of a situation in which most of the funds and institutions refuse to support projects that are not conceived as or in relation to the production of knowledge. Special emphasis was placed on Performing Arts Forum and White Valley Grey Plane1 as new educational models, which try to deal with the problems and advantages of this situation.

Participants in the discussion were: Bojana Dvejić, Xavier Le Roy, Goran Sergej Pristaš, Petra Sabisch, Alice Chauchat, Jan Ritsema, DD Dorvilier, Thomas Greil, and Mette Ingvarlsen. Most of them work in education or try to implement new educational models. The panel discussion was conceived as a reflection on experiences from their practice and also reflection on the broader political and economic context, which have made education and knowledge production so relevant in the field of artistic production and created a sort of interdependency between them. Here is presented one excerpt from this discussion.

1. White Valley Grey Plane: "was a working title and mechanism that authors have shared it to. Six months one occasion" - aBNU.



FRLJIĆ: In our conversation, Hrenah Huring told me about the considerable doubts she had about the new educational models and whether they had any learning effects beside the production of new networks. I think this is a good starting point for our discussion: Why are we all suddenly so interested in education? Boyan, you have written that the market had to find the way of dealing with the economic insufficiency of art. The way to include the economic insufficiency of art in the market logic has been to define it as a specific form of knowledge production.

CVEJIC: I think that knowledge production, education, and all the related terms circulating at the moment in question are replacing those of research or collaboration, which were the principal terms in the late 90s and the beginning of the new millennium. Why did it happen? The public space used to be far more open before 9/11. The meaning and effects of this event have influenced the politics of consensus a lot and increased the financial insecurity in production, which really enforced this consensus. The work that was regarded research-oriented or experimental was in difficulties. It had lost all the answers. And all these figures became very important for the production. I believe that a way to overcome this difficulty is to say that it implies a specific type of knowledge production, for which the audience may not be ready. Therefore, we have to invest by educating the audience and also by regarding our work differently. We have to give this work a different status. I also think that there is some uncertainty about the new paradigm that is coming on in performance. Maybe it is because of exhaustion of, for instance, conceptual methodology, but now it has become questionable what it is that we are producing. I have a feeling, and I have also written that in my text, that everybody wants to learn. We are also insecure about how to make our work relevant with respect to the outside world, which is not as self-referential.

PRISTAŠ: One of the reasons why education has come to the foreground is something that is connected, among other things, to our internal dynamics in the production of arts. What I am speaking about is a very strong opposition to the disciplinary formats of creating art. And then, this kind of insistence on dissolving the disciplinary formats that we used to work with produces a new question: What is the best way of working on something that you don't know? You educate yourself or you formulate your project as some sort of education.

CVEJIC: There is also a sort of hierarchy and delay in discourse formation. For me, the discourse of the performing arts is a third-degree discourse. If you look at this hierarchy of meta-languages, their logic is always the same: it starts with the philosophy of theory, continues to the theory of art and ends with the theory of the performing arts and the theory of theatre and music. Theology and musicology are on the same branch of this tree.

PRISTAŠ: My opinion is that things are far more dynamic now in the academic world than they are in the field of new education formats. For example, what has been going on in the past two years at most universities, especially at universities, is a very special dynamic of changing programmes. It hasn't been influenced much by people from the outside because the academic world is closed. It would be very interesting to see what is happening right now in some of the countries which are applying the Bologna system of education and what kind of dynamic it has produced with respect to the field that we are concerned with here. We are rather ignorant of that because we are not trying to track these changes. For example, in Ljubljana, Maska has established new studies in theory and performance together with the University of Ljubljana and they have an extremely interesting curriculum and extremely interesting methodology in working with students. In Zagreb, we have also changed the study of dramaturgy in the sense that the students now have their individual programmes and individual mentorship. They come up with a research project on the fourth or fifth year. They are encouraged to do research.

FRLJIĆ: But, considering what you just have said, what should be the position of the new educational models towards the existing ones?

PRISTAŠ: Those are completely different types of dynamics in different contexts. It is not the same if you compare Germany with Croatia or with Ljubljana, and so on. But in general, I think that, in order to dissolve this division of labour, we first have to consider the fact that the very term "division of labour" is institutionalized. Institution is the place where division of labour and specialization are defined. And these are the "fundaments of institutions." To be able to deal with the cross-disciplinary, if you want to use that term, or with the research-oriented or whatever education you have again to deal with institutions, with the academies. Instead, you should create parallel systems, in which this exchange will be far more generic than hierarchically organized. So, it is not the university that appears decentralized, like the University of Zagreb with its 150 departments or whatever. Instead, we should have different points in which education is actually connected to the practice on the one side and to the redistribution of knowledge on the other. In order to find some kind of fast line that will take us from the institutional to the non-institutional sector. Therefore, we have to make a completely different strategy for reconnecting to the institutions. And we have to conceive of various types of new institutions, which will no longer function in this centre-and-periphery way, but in a generic way, with different sub-centres that connect to each other and can be reached, in a way, through production. I think that it is an extremely complex thing to work on. Many of us are already working at the universities and others are involved in many other different things.

CVJEIĆ: But I think there is a problem only in the sense that, for instance, many among us here operate as non-residents in the countries where we live. Thus, I am Serbian by origin and have Dutch citizenship, but I live in Belgium and there I have absolutely no access to the university. I might have it one day if I improve my Dutch to such a degree that I can obtain my PhD there and so on, but I cannot be sure. So I think that we simply don't have a connection to these academic institutions. You can have your private opinion about education, but if I work as an educator, my freedom is restricted to my classroom, as long as nobody controls me there. But I cannot influence the programme. I may have some influence, but it is not structured.

PRISTAŠ: But this generic type of organisation in education is actually non-localized. The fact is that there is much more mobility today than even ten years ago. This could function on a larger basis, not merely the local one. We could develop a programme for Zagreb and that is what we are doing. But it will not work if we fail to connect to such places as PAF, for example, in order to link somehow these kinds of intensity points in production. The aim is not to bring the new type of knowledge into the academic sphere, but actually to make a sort of transversal across the field, to find a way of rethinking the disciplinary of education rather than merely the disciplinary of our own field.

FRUJIĆ: But I would like to ask you about the shift that has occurred in the concept of knowledge owing to these new educational models. Is this shift represented through the situation in which you can define the type of knowledge which you want to obtain?

CVJEIĆ: I think that a shift has indeed happened. It happened as early as 1968. But it has been implemented only recently. Especially in this society of control, where you are responsible for your own education and where you construct your trajectory and basically compose your subjectivity through the acquired knowledge along the way. I have observed these changes, especially in P.A.R.T.S., changes from disciplinarity, in which some skills are required, to a process of individuation, where you basically don't develop any skills or seek any object of knowledge, but learn how to learn and learn to do your own things. As I understand it, this is implied in the knowledge production based on the new context.

CHAUCHAT: Knowledge should not be necessarily considered as a transportable item in this case. I mean, like a programme that you would learn. You learn by practicing and you learn how to do something, rather than learning what something is.

CVJEIĆ: Which is often a sort of tricky situation, and sometimes I find this method in which powers are diffused, with a teacher who doesn't actually teach, but rather liberates you, rather problematic. I think that this is also happening in

some academic contexts. The way they treat theory might, exactly, be an emancipating act or becoming creative for the lack of experience. I think that there is a certain abuse of power there, and also some kind of amateurism.

FRUJIĆ: Could you explain what you have just said about the abuse of power?

CVJEIĆ: For instance, let's take Rancière's *Ignorant Schoolmaster*. What is interesting about this model of emancipation as a practice of equality is that there is still, when you look schematically, the book in two languages. So, there is a third reference point, an object. And when you are in the studio and you have a teacher who teaches you that you have to be free, there is far more control in it than when you have a situation with objective tasks. It is because the evaluation is problematic. What is good and what is bad in this case? There is no transparency. But it is interesting that, when you have a strong authority or a strong teacher, you also see the limits of that discipline. Then you can also distance yourself or objectify. And nowadays, when I see how the programmes are changing, it is the programmes that tell you all the time. This is good for you, we have to do it, it is good for you, undoubtedly.

RITSEMA: And you have the tendency of contrasting the old model and the new model? But that is not how the real situation is. The newborn models are not that clear and the old models are very much under the pressure of changing. The field is far more blurred. There is a huge amount of freedom or whatever. That is because the educational institutions are under pressure. All institutions have to reform. Recently, all countries have reformed their health care system and its institutions because it had become too expensive. The Ministry of Health and the Ministry of Education are the two most expensive ministries. Everybody who thinks a little knows that they have tried to cut the expenses by raising the efficiency by limiting the years of study, by having a tighter schedule connected to your grants, and so on. And they have realized this is not really working, it doesn't really cut the costs. Now they have to do something completely different. And they can't do it, because we have these new technologies that have totally changed the position of the teacher. Because his authority as the one having all the knowledge is now under attack.

FRUJIĆ: If we speak about the production of knowledge within the new educational models, what about the possibilities of its appropriation or circulation? With the new educational models, there is a huge production of knowledge, but it is really difficult to provide the conditions for its circulation. It is far easier to appropriate the knowledge. Is it possible to find the way of avoiding this, to create the type of knowledge which includes a mechanism for preventing such appropriation?

PRISTAŠ: I am not sure whether it really functions that way. In the beginning, it was a really interesting fact that you had an educational project and then you needed coproducers for that educational

project. This was and still is quite a strange concept. To have curators and co-producers for an educational project means that it is not an educational project at all. It is just the frame for something that is produced somewhere else, not in the process itself. So, in my opinion, it is just some sort of showing off with the situation of education. It might be OK, but perhaps it is not. It might be OK because it clearly shows the importance of knowledge. We should know that these issues are far from being simple and that we have to learn something about them. But I think that, at the same time, it opens a lot of space for the so-called producers in terms of production houses to call for collaboration on something that is not art production. And that is increasing drastically. There are more and more such semi-defined formats in which we produce, invent and collaborate, but at the same time, there is less and less production of artwork. I am critical about the presentation as a research format in the performing arts, since it conceals the researcher to present his own work. But I am not against the presentation as such. We have to find some other way of presenting the outcome of our research. It is good that we should present our research. But it is very problematic that this should have become the most usual way of presentation for a number of artists.

FRUJIC: To proceed with this, Xavier, you said that you wanted this White Valley Grey Plane project to have perhaps not a final, but still a semi-final product as its outcome. You didn't want to allow for the possibility of working without a finalized product.

XAVIER LE ROY: The idea is to try combining several different aspects. If we talk about education in the White Valley Grey Plane group, a very strong aspect that I see in the discussion about it is research—that is, the extent to which education is related to research, in other words, education as research or research as education. My concern is not to offer a model for education, because that is not a relevant thing for me to think about. It is difficult to uncouple research and education when you are involved in this practice that we are in. It is really hard to say where we should draw the line and why we should draw that line. As soon as we try not only to draw the line, but also to produce a situation in which we can put that into practice, our research becomes a consultation or non-product or it is understood as something very close to that. And I think that it is not right. More precisely, I think that it is very important that research should be brought in relation to the notion of product or production. In this phase of developing White Valley Grey Plane, we are talking about how the situation could function in these three terms: education, research and project. It doesn't mean saying "no" to the product. It means saying "yes" and take a lot of products. Of course, we are searching for different sources and different kinds of products. Because we have finally set up a situation where we are trying to understand the notion of production in a different way or from a different angle. But in my understanding, the situation itself should not be a product and we should not consider having nothing at the end. We know that certain ways of practicing research produce by-products. Here we somehow went to start with these by-products in a

different way. The idea is that the by-product should stand at the beginning. That is one example. But it should not be left at that. The organization should be able to reach the complexity that might in a way escape our control.

CHEN: It is about establishing the working conditions that are not limited by a preconceived production framework. It is still production, but it is about not having the goal of the product or performance. There is always going to be a context to it, but only because we can create a situation where the context is not a limiting factor.

XAVIER LE ROY: And the idea is that you may also want to come in and create a piece. Like you normally create a piece. But the conditions will perhaps allow you to create that piece in a different way, to obtain a different result in the end. Bogana was talking about the intensity and I think that it is precisely about that. About creating a certain kind of intensity. It is complex and it is related to so many aspects. If you avoid somebody else's project and your own project, that produces certain intensity. But what disturbs me about the education topic and I'm probably referring more specifically to Germany, is the following. I see that in the field of dance, large amounts of money granted to dance have been invested in education. Great. I have nothing against that. Education should be everywhere at the time. Very well. But they set up the education and then they come to people like me, asking what sort of education we need now with respect to what it used to be in the late nineties. And I tell them: it could be this or it could be that, but you should give me the money to produce some work as well. If people get educated all the time, you will never see any of their work. The catch is that all the money goes to the education and that is good for the government. That is also how the culture and institutions remain safe. They say: "Look, we are not just producing a show that only ten people will go and see, we are producing education for young people." And my answer is: "You want to produce more—but it will only be more unemployed people." They will be educated all the time—so, that's a school for unemployment. It is interesting that in England you can produce your work much easier if you go and apply for a position at the university.

CHEN: If you do research as a scholar.

XAVIER LE ROY: England is opening more and more space for dance at the university. Great. We are all for that. But there is no more money for regular dance productions. And that is where I see the problem. For me, this is a greater issue.

CHEN: But that diminishes the public influence. Because what is interesting about it is that I see it as a repetition of something that happened more than forty or fifty years ago in the US with the neo-avant-guards and experimental music. The experimental performance scene was happening at the universities. Universities were the case of experimentation. John Cage. Black Mountain College and so on. But the point is that, when that generation came out of their universities, there was New York and they

consider the scene. Now England is first to adopt this kind of cutting budget for culture and diverting it into education. Basically, it means that you don't produce stage work anymore. In a way, we are registering, because that prevents us from having contact with the audience. It is only happening through delegation. You can delegate a student and then hope that maybe a student from the next generation will benefit from it. It's terrible.

XAVIER LE ROY: I would say that in Germany they have skipped a step. They don't even do that. They are just cutting.

PRISTAŠ: What should we do then? We were talking about similar things when we wanted to diagnose the situation about education. My question is: What kind of work should we do in order to go back to the times when the relationship between money, programmers, artists, and education was different. The situation is rather complicated. If you are a curator and you want to be a real curator and not just a programmer, you are still obliged to present the big companies and there is only a very small part of the programme that you can really do. If you really want to be a curator, you shouldn't repeat the names; you shouldn't invite the same people year after year. And it seems that, as an artist, you can work with only one curator during his mandate in this house.

XAVIER LE ROY: But they want that. They could also say: "No. Let's change it." I stopped communicating with all these people. They say that they have to invite big names. I cannot believe that this is how to change should be. And then don't come to me and use me as an excuse for something.

CVEJČ: We are very irresponsible in this respect. If you want to talk about education, you have the responsibility to go where there are younger people than we are here. We are fooling ourselves a bit when we say that we are exchanging knowledge. Yes, we are always exchanging knowledge, whenever we work together.

XAVIER LE ROY: I see that there is something that can grow. It is growing and it is becoming education. It has to grow before it is something that can ask for subsidies. That is what we are doing. We are doing this PAF Academy in December; we are doing it now and we will do it as much as we can, so that we can have the thing rolling somehow in a way that is desired and that can be recognized as education, since then we can get some subsidies. But I would say that we must work on it a lot still if we wish to call it education.

CVEJČ: Then we are implying that education is positively autodidactic. Then everything is becoming so dissolved and vague. Then it doesn't mean sharing knowledge, but sharing experience, and that is very problematic. If you take the postgraduate nonofficial education, for instance White Valley, there is much more responsibility resting on the student. I know when I come to PARTS that I have to think whether what I'm teaching is relevant or not. There are always these questions, whether

your students understand you or not, what your discourse should be, is it threatening or not. You are the older person in the situation and you have to assume that position.

XAVIER LE ROY: I have learned in my ten years of experience at the university that, as a teacher, you are also somehow in this autodidactic mode.

CVEJČ: But there is a tension between the programme, which is taught and transparent, and your way of dealing with it.

XAVIER LE ROY: Yes. But the programme is also linked to the goal. When you learn to do the work that doesn't yet exist, what you need to conclude is far more difficult to define.

CVEJČ: Yes, and we get scared when we talk about what is the profile of the dancer or what is the profile of the choreographer that we want to create. Then you treat education as an artistic project, without the teleology.

XAVIER LE ROY: It depends. For example, there are people in Germany who want to produce dancers and choreographers able to work in the state theatre, because the audience should be able to continue seeing what they like to see. That is very easy. That already exists. There are schools for that and we don't need them. And that is where we have to start thinking.

CVEJČ: The point where it becomes vague is when you try to define this, deal with it by looking at the abstruse. The question of what advises the student should have after accomplishing his or her art education, instead of what he or she should stand for aesthetically, conceptually, and so on.

PRISTAŠ: But maybe then we should think in a completely different way. It is not art education, but a political school. It is about how to use knowledge, how to deal with institutions, how to deal with the market, how to deal with the economy, how to deal with production. Maybe the programme for a great political school is what we have to think about. How to develop strategies for artists to pierce through different systems. We can learn it. All the time we watch Yvonne Rainer, we watch artists from the seventies or artists from the eighties analyzing their positions and so on. Why not open a political school in PAF?

RITSEMA: PAF aims at specific skills and specific procedures in order to make art and not in order to establish a general procedure of how you can manipulate people.

PRISTAŠ: It is not about manipulation. It is about the political aspects, and when I say political, I mean strategies of thinking about the positions within the context in which you are.

CVEJČ: That is very interesting because there is no school for that. While you are studying, you are protected and kept innocent and naive. Then one day, when you come out, you realize that nobody is innocent.

S druge strane

Jelena Kovačić



Svečih bi je trebao našti reći o njoj, zapišeći se Ksenija Mikić i svojom prvim replikom evant predstavu autorskog dvojca Jelčić-Rajković. S druge strane, ista bi replika ovim tekstom mogla poslužiti kao izvorna rečenica, kako se u slučaju teksta iz zamjenica njegove drugej objekt. Dok bi Ksenija Mikić, kao i njegovi ostali glumački partneri, trebao nešto reći o jednoj četrdesetogodišnjoj ženi u kazi, te time stvarati priču o svetogodnjoj u čijim su pukotinama i ona i ostali likovi nepovratno zagledali, ovaj bi tekst trebao barem djelomično raspraviti scenski materijal predstave čiji naslov nepredano podvje učtaivanje novih značenja i tako uvijek iznova upućuje na svoju višestrukost. Prva se replika sasvim očekivano zgovara nakon što je svaki gledatelj zauzeo za sebe predviđeno mjesto, s druge strane, potpuno podjeli već odavno uspostavljenom konvencijom. Prva će pak neć to isto replika upućene publici uspostaviti prostorno-vremenski kontinuum između publike i glumaca i ne taj način, umjesto posmatranja, paradoksalno upravo potvrditi temeljnu situaciju – situaciju kazališta. Upravo je ona omogućila ovaj susret dviju suprotnih strana (nakon, tijekom predstave spominju se kontinuum ukida, ali mu se gumo vlačaju putem svojevrsnih verbalnih ekscesa i pak sinih glumačkih dopravljanja, da bi ga zatim opet ponikli). Ipak, prva zgovorena replika tek nakon predstavlja odjulu o početku, jer glumci koji s Mikićem sjede na istrašenom trojedu (Ksenija Marinković, Jadranka Đokić, Nikola Burić) na sceni su već i prije vlastite publike. Likova, čini se, još



UDK 792.001.6

uvijek nema, ali glumci su tu. Štoviše zbog jačine reflektora, meklokoje se povremeno pogledavaju one koji polako pristaju. Čekaju. Predstava je zapravo počela i prije nego što su publici otvorena vrata dvorane. I ovaj tekst, kao i svaki drugi, počinje puno prije prve zapisane rečenice. U slučaju predstave, prva zgovorena rečenica tek je službeni početni akcent. Proizak zajednica koji u sebi nosi okuplj glumce oko temeljnog motiva koji je zajedno autor, točke zajedničkog interesa iz koje su se generirale pojedinačne priče likova. jer predstava S druge strane, potvrđuju Jelčić-Rajković metodu rada, nastaje bez zajednog tekstušnog predloška. One je rezultat koncentrirane redateljsko-dramaturško-glumačke suradnje iznovevačkog kazališta, suradnje koja pretpostavlja viđemesečni rad tijekom kojega se do lika kao i do njegove priče dolazi provlačenjem proizvedenog sadržaja kroz habitus glumaca, od kojih se pak očekuje unošenje vlastitog stvaralačkog potencijala. Kao posljedica takvog metodološkog pristupa unutar kojeg se ne relikoj glumci ik događaju na posudbi injepečatljivij i trenutno prepoznatljiv je posudba menal, predstavljene je materijal obavljen atmosferskom privrnost. Ipak, interes autori nije usmjeren prema iznošenju privatnih i osobnih spovijesti glumaca, kao što ni posudba imena likovima ne znači da glumci igra samoga sebe. Njegov lik uvijek zdrava priču na fikcionalnost, a glumac uvijek sporno preliče i druge strane lika, računajući na svijet o sebi kao glumci, vješto manipulirajući s poželjnom distancom. Onima koristi sve razne glumačke skice od distancirane reprezentacije do identifikacije, opasive realitete mogućnosti unošenja dogovorenog i istovremeno vješto podnoze na sinih zabava. Na samom de početku tako svi progovore o njoj, svatko iz vlastite perspektive uvažavajući odnosom i Ksenija Marinković, za koju će se kasnije ispostaviti da je upravo ona, govoreći u trećem licu poigravajući se s pripovjedačkim pozicijama, da bi ubrzo entupila iz mlađe trojeda grupu pokazujući izvanjsku manifestaciju unutarnje neurazike lika koji će postati – njen latovnenano. Ona sama entupila to isto pokazivanje tako da ga nerom prije verbalizira. Vlastiti pripovjedački diskurs tako postaje konkretni performančni materijal, a opisani postupak tek je jedno u nizu pogriješaka se spomenutim razinama glumačkog iskaza. pri čemu se glumci svatko toliko odice injeperacije lika. Nađaju, jednom uspostavivši likova unutar svog fikcionalnog prostornog olavra kreću se prostorjama vlastnih stanova, zatiče ih se unutar njihovih imenih zdova, a njihovi su odnosi i već intimanog karaktera (općinske vizije, prijateljstvo) ili tape intimnokepo konfuzijajući. U sličnoj

Ika tako posljedice vlasti njegove vjerojatno preokupacije, a političari imaju štetu u krizi, koje upućuju na sve odnose u koje one ulazi, pretpostavlja analitički opipljivo razina snijega, pokušaje detekcije starih lomova bar zametanja konačnim ljućućima. Nijemima nepoznatost na nivou sadržaja obiluje se u uzaludnom pokušavanju razjašnjavanja nepojasnih odnosa i pak jednako uzaludnim pokušajima dokidanja krize koja neprestano prijeti prisilom s druge strane. Upečaljivo opušteno izvođenje dogovorenog sadržaja sasvim je u skladu s tematskom preokupacijom – svakodnevicom. Ritam predstave bitno pravi nježno legano gibanje, onlazi joj patljivo, ali uvijek s namjerom da joj vjerno pravo na zadržanosti. Tako se, zapravo, postavljajući likove u niz situacija koje se nećom odigravaju u svakodnevnim pozicijama, isti pomažu promatratelj, a glumčev odnos prema liku kao da se uslojstvom od neprestanog prikladan i ispuštanja. Istovremeno, glumac se na sceni kao i lik kojeg nosi, opjeva se kao kod kuće. Likova njegovih izložbe, sadržaja jednako u telesnom stavu, imposturom glasa prelijeva pravo i odati kada nećemica nije direktno upućena njima s druge strane. Intimnost odnosa koji je zadani konceptualnom likova prenosi se i na njegovih i odnos prema vlastitoj glumačkoj pozici. Scena tako postaje i najiskrtniji prostor glumačkog postojanja, odnosno postaje njegovih izložbe svakodnevnih situacija. Upravo te intimizacije omogućuje pogravnjenje s konvencijama glume koje čine da likovi nisu ograničavajući, jer je njihovo uspostavljanje uvijek početni impuls njihova rušenja. U poglavlju konvencijama Jelko-Rukovc se na izustavlju se na razni glumački iskaza, pa kao temeljnu situaciju cijele predstave postavljaju upravo situacija kazališta koje pretpostavlja umjetno bilježenje između fikcije i stvarnosti. Kao dva reprezentativna momenta predstave punim likovi fikcije i stvarnosti kao nasuprotne mogućnosti ulaze u predstavljeni materijal mogu poslužiti samopoznavanje stolice i pad reflektora. Prvi je manifestacija teatralnosti, dakle fikcije par excellence, događaj koji privede onog likova i na nivou sadržaja jedan je od simptoma nastrojenosti Ivica Karijeja Marinković, ako se može dobiti i kroz drugostanost, dakle prostornost svakodnevice. S druge strane, pad reflektora na scenu trenutak je svojeglave opune predstave, koji je naravno dogovoren i tek him slušaj ali svakako predstavlja intervenciju realnog u fiksu predstave. Taj je pad reflektora, po kojemu dolazi scenatlo jednako, dok ga glumci izvan vidokruga publike komedijernim komentiraju, događaj koji privede prbi o kazališta, o svakodnevi kazališta i u kojoj je otkaz glasa moguć. Pogotovo zato što se predstava odigrava u dvoranu u kojoj se tako nešto svojevremeno zasto dogodilo, te se na taj način direktno asocira na povijest ZKM-a, što naravno ne znači da bi postupak ogubo na ovom znanju ukoliko bi se predstavu izvodilo u nekom drugom kazalištu. Druga dvorana jedino na bi podžala takvu asocijaciju. Opostani moment predstave tako postaje kao dvije krajnje točke na putu od fikcije do stvarnosti i obrnuto, a između njih se razvija polje prostor slobodnog manipuliranja mogućnostima kazališta unutar kojeg se problematiziranje životne i kazališne stvarnosti neprestano sprepljuju u uzajamno sagledavanje. Pri tome je mehanizam izlaganja jedne i druge uvijek dosljedan u svojoj nedosljednosti, odnosno ne dopušta predviđivost postupka. Dosljednu nedosljednost moguće je dočitati i u scenografskom opremanju prostora. Predstava se namjerno igra na procenju dok je ostatak scene izliječen suptilnim protupostavnim, željeznim zastorom čime se dodatno potencira gledateljski glumca publici, te istovremeno stihiruje udaljenost dviju nasuprotnih stranah. Kao centralne prostorne točke postavljen je već spomenuti trojred, koji u početku svojom osamljenošću na sceni još uvijek ne delinira prizorište. Dopravlja čak asocijaciju na opće mjesto psihijatrijske prakse – trojrediljapovjednicu koji uvijek pretpostavlja onog drugog snažno obilježenog svojom situacijskom pozicijom dok se pred njim odvija pokušaj pronaći priču. Donošenjem televizora već se upostavlja prostor dnevnik bavljenja i nemi prostor nečijeg stana usutar kojeg trojed kao prostorno konstanta postaje zamka svakodnevice, a svakodnevica zamka likova. Nadalje, se televizor zasto uključuje, telefon na scenu ulazi bez čije, namjerno privlačenju svojom kazališnošću. Obilježavanje ostale dva prostora, onog kuhinje i onog Jadranskine sobe, rukovodi se suprotnim načelima. Kuhinja tako uočuje umnoženje pravi kuhinjskih elemenata čije se pojave antipode u govoru trije i susjed hoda volio bi popiti kavu sa Karijejem, pa donosi srednjak, kasnije i hladnjak, a njihova koncentracija proizvodi efekti komedije. Za Jadransku sobu dovoljno je pak jedna stolica, jedna velika ura i ograđivanje četverokutna krakom, ili u drugom slučaju razvlačenje i trojreda i također ograđivanje krakom. Tako se pogovorenje mogućnostima kazališta i opipljivanje izabranih postupaka provodi višestruko, sve do divotnog varijetiranja, dakle konkretnog raspravljanja o postupku i umjetnosti, odliču. Događi se to na samom kraju predstave. Razgovor Karijeja Marinković i Krištimira Mlika u dvoranu kojeg se realna kazališna situacija dvije glumaca i fiktionalna situacija majke i sina potpuno sprepljuju, postavlja nemi prijevrt što bi se tako trebalo dogoditi? Je li potreban dramski klimak ili je jednostavno dovoljan Krišin odlazak na posao na koji se već neće vratiti sprema? Ovakvim se postupcima jasno stiče dogovorenost predstavljenog, odnosno plaćura se naznaio nalije koje uvijek prethodi izvedbi. Ipak, od lika kao konstitutivnog uvijek se ne odustaje, jer Krišimir Mlika i dalje nastoji na odlasku na posao dok odlazi sa scenom, a ne jer na odlasku u glumačku garderobu. S druge strane, Karijeja Marinković, koji još i kratko vrijeme ostaje na sceni objašnjavajući što će učiniti kao lik, u jednom trenutku na lika potpuno odustaje. "S druge strane odlazi bah i znala što će biti s tom ženom, ja je uopće ne poznajem" – misljbati će nedom pjeva nego njezin misli kao, kada neće dugo trajati, a dolazi poput točke na kraju rečenice. Pa će i ovom tekstu poslužiti kao završetak.

On the Other Side

Jelena Kovačić

Translated from the Croatian by Monra Miladinov

"Now I should say something about her." Kresimir Mikić begins and this line opens the performance *On the Other Side* by the Jelčić-Rasković duo. The same line could serve as the initial sentence of this text, even though in that case the pronoun *her* would imply a different object. Whereas Kresimir Mikić and his acting partners are about to say something about a forty-year-old woman in crisis and start a story on everyday life, with cracks that have inescapably entrapped the other characters as much as her, this text should discuss, at least partly, the scenic content of the performance, since its title is constantly provoking the input of new meanings and emphasizes its diversity again and again. The opening line comes quite expectably after the spectators have taken their seats on the other side, respecting the division established as an old convention. However, the first word of that line addressing the audience will establish a spatial and temporal continuum between the audience and the actors, thus paradoxically confirming, instead of erasing the basic situation – the situation of the theatre. It is that very situation that allows for the encounter between the two opposing sides. (To be sure, the above-mentioned continuum is canceled in the course of the performance, but the actors restore it by means of certain verbal excesses or tiny whispers between themselves, merely in order to cancel it again.) Still, the first spoken line only apparently contains the decision about beginning the show, since the actors that are sitting together with Mikić on a worn-out sofa (Ksenija Marinković, Jadranka Đokot, Nikša Butorj) make their entry before the audience. One may say that the actors are there, although the characters are still missing. They are squirming because of the spotlights, squirming from time to time, casting a furtive glance at the audience that keeps aiming. They are waiting. The show is actually on before the gates of the theatre have been opened to the public. Just like any other text, this one has started far before the first line written on paper. When performed, the first spoken sentence is only the first official starting signal. The hint of the implied task gathers the actors around the basic motif given by the author, the point of common interest that generates the characters' individual stories, for *On the Other Side* reassesses the working method



JANIS M. BROWN

of Jelčić and Rajković is its lack of any predetermined textual plan. It is a result of concentrated and investigative cooperation between direction, dramaturgy, and acting, cooperation that presupposes many months of work, during which particular characters and their stories emerge by adapting the written content to the manner of individual actors, who are expected to invest it with their own creative potential. Owing to this methodological approach, in which a number of borrowings occur on the actor-character line (the most striking and instantly recognizable being that of the names), the presented material is enveloped in an atmosphere of intimacy. However, the authors' interest does not focus on exposing private and personal confessions of the actors and the name borrowing does not mean that the actors are playing themselves. The character always retains his or her right to be fictional and the actress always readily steps over to the other side of the character, counting on higher self-awareness as an actor and skillfully manipulating the desirable distance. Hešić uses all levels of dramatic expression, from detached representation to identification, experimenting with various possibilities of saying the given lines, but also masterfully toying in a number of my conclusions. Thus, all of them will speak about her from the very beginning, each of them from his or her own perspective, which will dictate the relationships. Even Ksenija Manickovic, who is actually her, as it turns out later, plays with the narrator position and speaks in third person, although she will soon step out of the small group on the sofa and reveal to her surrounding the internal neurons of the character that is about to become – her. At the same time, she anticipates that moment of revelation herself by verbalizing it shortly before. In this way, a personal narrative discourse is turned into actual performative material, while the outlined procedure is just an element in playing with these levels of dramatic expression, whereby the actors sporadically reject the interpretation of their characters. Likewise, characters that are once established within their fictional spatial framework move through the spaces of their own apartments, get caught within their walls of intimacy, while their relationships are either intimate from the outset (family ties or friendship) or tend towards intimacy (her and the neighbour). Thus, the character's intimate preoccupations inevitably become part of his or her substance, while the opening motif of a woman in crisis, which will influence all her future relationships, invites for an analytic enquiry into her state of mind in order to detect tiny cracks in it, without bothering to reach any final conclusions. The intentional immobility on the level of content is manifested in the futile effort of solving the cracked relationships and the equally futile effort of putting an end to the crisis that is permanently threatening from the other side. The astonishingly relaxed performance of the text suits perfectly well its thematic preoccupation – the everyday life. The rhythm of the show follows its light movements ever so gently, approaches it ever so carefully, but always with the intention of restoring its right to be interesting. In this way, by bringing the characters into a series of situations that all happen in everyday spaces, these very spaces are carefully scrutinized in themselves, while the actor's relationship with his character seems to consist of permanently alternating approaches and detachment. At the same time, the actor feels at home on the stage, just like the character he or she is embodying. The lightness of her performance, which is manifest both in the bodily posture and the modulation of voice, crosses the ramp even when the sentence is not directly addressing those on the other side. The intimacy of relationships, determined by the constellation of characters, is thus transferred to the actor's attitude towards his/her dramatic position. The stage becomes the most genuine space of dramatic existence, it becomes the actor's everyday situation. It is precisely that intimation which makes it possible to play with the acting conventions, which never function as limitations, since their establishment is always the beginning impulse for their demolition. When playing with conventions, Jelčić and Rajković do not stop at the level of dramatic expression, but enact the very situation of the theatre, presupposing the art of balancing fiction against reality as the basic situation of the performance. There are two representative moments in which fiction and reality pervade the presented material as the opposing options: when a chair moves by itself and when a spotlight falls down. The first is a manifestation of theatricality, an element of fiction par excellence. It is an event that belongs to the story of the characters and functions on the content level, as a symptom of derangement of Ksenija Manickovic as a character, though it can also be read through the other-sidedness, the otherness of everyday life. The fall of a spotlight onto the stage, however, represents a sort of caesura in the play, since it is prearranged and just feigns an accident, even though the real does penetrate the texture of the play. A scene after subsequently picks up the spotlight while the actors comment it in commotion beyond the stage, but its fall is an incident that belongs to the theatre story, the story of everyday life in the theatre, where it is perfectly possible. Especially because the performance is taking place in the theatre hall in which something similar has indeed happened, by which the incident refers directly to the history of ŽENI (Zagreb Youth Theatre). Yet, this does not mean that the procedure would lose its meaning if set up in another theatre hall – it simply would not sustain the association. In this way, the described moments of the play coexist as two extreme points on the way from fiction to reality and back, with a huge space of free manipulation of possibilities in the theatre opening up between them, a space where the realities of life and theatre are permanently intertwined and mutually explored. Thereby, the mechanism of exposing them is always consistent in its inconsistency, since it does not allow the procedure to become predictable. This consistent inconsistency can also be observed in the scenographic marking of spaces, for the performance is set up on the proscenium, while the rest of the stage is excluded by means of an iron curtain, otherwise used for fire protection (which additionally increases the exposure of the actors to the audience and diminishes the distance between the two opposing sides). The above-mentioned sofa acts as the

critical point in space, although in the beginning it stands alone on the stage and does not really define the scenery. It even allows for being associated with the commonplace of the psychiatrist's office – the famous couch/confessional that always presupposes the other one as powerfully marked by his or her position of the listener, the witness of all the efforts of narrating a story. By bringing in a TV-set, the actors establish the space of a living room, an intimate place in someone's apartment, where the sofa acts as a permanent point in terms of spatiality and becomes a trap of everyday life, while that very everyday life becomes a trap for the characters. But whereas the TV-set is really functional, the telephone is brought onto the stage without wires, intentionally provocative in its theatricality. The other two spaces, the kitchen and Jadranka's room, are marked by opposite principles. Thus, the kitchen does have authentic in-built modules, anticipated in speech (e.g. Nikša, the neighbour, wants to have coffee with Kaenja and therefore brings in a cooking stove, later also a refrigerator), and their materialization produces a comic effect. For Jadranka's room, it proves sufficient to have a chair, a large clock, and a rectangular drawn-in chair, or in another case to pull out the sofa and draw the room in chalk. In this way, the authors play with theatrical possibilities and expose certain procedures on several occasions, until the procedure, or the artistic choice, is openly verbalized and concretely discussed. This takes place at the very end of the show. The conversation between Kaenja Marinković and Krešimir Mikšić, in which the real theatrical situation between two actors inevitably merges with the fictional situation between mother and son, raises the question about what should happen next: Should there be a dramatic climax or is it enough to have Krešimir depart for work, which he has been doing for quite a while? This sort of procedure clearly emphasizes the predetermination of the play, or rather presents its reverse – which always precedes the performance. Still, the character retains its validity as a construct, because Krešimir Mikšić is leaving the stage while still claiming that he is going to work rather than the dressing room. On the other hand, Kaenja Marinković, who lingers a little longer on the stage explaining what she is about to do as a character, suddenly abandons the act completely. "On the other hand, how should I know what's going to happen with that woman. I don't know her at all" – she concludes directly before announcing the darkness that won't last.





Trotočje umjesto točke

Jasna Žmak

Ako je vjerojatno Matuli u hrvatskom jeziku sve važne misli poeziji slovom a. On tako navodi sljedeći smisao: sloboda, shvaćati smrt – ali tu su i: slabost, strah, samoća, sumnja koje ne spominje, a koje su također važne – ako možda ne toliko velike poput ovih prvih. Pa ako njih Matula eksplicitno ne izgovara, u Točki se i njima bavi. Kao čovjek i kao glumac, jer on je obije. To je podjednako koju ne dijele s gledateljima – i od te je usmjerenosti podvignosti napravio svoje Točke.

Interpunkcije

U Točki nema klope, nema sadnje u klasičnom smislu riječi, prosodno-vremenska linearnost je prepuštena životu, pozornosti zaista je različitija – ona ne potječe utročno-posljedno povezanost, u njoj umjesto likova obitave tek jedan čovjek-glumac s nekoliko rekvizita i vlastitim nedoumicama. Ali ta su se – kao i ostale ovdje prisutne i odlučne, razlika kazališta i života kao i razlike kazališta sad i kazališta nekada odavno počele podrazumijevati.

Na ovdje nas interesira drugo – Matula, čovjek i glumac.

Činjenica dvostrukog bavljenja omogućila je Matuli da Točku istovremeno funkcionira i kao refleksiju čovjeka-glumca i kao refleksiju samo čovjeka – name čovjeka koji nije i glumac, on čemu se oni medijatori ne uključuju niti se nadmeću. Jer ako je očito, potpuni impulsi za bavljenje sobom došao od glumca – to nužno ne umanjuje značaj ovog drugoga: Matule čovjeka.

Na ovdje ču se pak baviti – meni intencijom, čovjekom-glumcem.

Pitanje koje Matula postavlja obojici ostaje isto, primde istodobno kao i Matulin odraz u različitom pogledu (što ga je razliku od odnosa, nužno ne bi bili banalnim – kako sačuvati sebe, ili, bolje, kako do sebe upotrebiti? Razlika je pri tome u poprištu događaja – za čovjeka to je samo svijet, za čovjek-glumca tu je i kazalište (i to ono sujestno sebi). A ono zbog čega takvi postavljaju gore navedeno pitanje njihovo su zamke zemlja njemu i tijelo u svijetu i kazalištu.

zamka 1 riječi

On, Matula – sam je ne poznao? Sam sa sobom. Ali ako je sa sobom je li onda zbija sam?

To je nesumnjivo tako. Jer ako padet i prijedlog koji ga je dio naših prisutnosti drugoga – logika riječi različe drugo i sa sobom, on je sam.

Matula – sam ne poznati – pred nama u gledaštu, nastoj pronaći sukobe gramatike i logike, rupturu komunikacijskih kanala slovo

ovime – on se igra sebi i što je asivim drugoga igra od igre lukama i loptom, plemenit. Riječima se može igrati i u mraku. Ali Matula to radi oprečno, pa kadkad čovjek i na u gledaštu. Osim toga – riječima se, vjerujem, mogu igrati svi. Na glas i na tiho, kao Matula, ali u sebi, kao što se vjerojatno igra njegov gledatelj.

Redizaju i konceptoski odgovornost za Točku, Matula je umjesto monodrame ili monologa tebio i konceptio igru za jednog čovjeka-glumca – postavio je ne poznao samog sebe – što ne znači da ne glumi i druge. Radikalni drugi, naravno, potpunojalo glaze iz njega i potpunojalo postaju on. Matula odluke o potpunojalo, izdavanju i bavljenju ne donosi, on ih temeljito. No da bi to učinio koristi upravo riječi i tijelo – i tako pronalazi još jedan paradoks: jer ono a čime raspo iste ujedno su i njegova najveća zamka.

Pripostavlja ju da problem čovjeka-glumca u svijetu i kazalištu nikada nje ni namjeravao riješiti, danas – kada sigurnost i ispravnost njeđanja više ne pronalazi utjehu ni u egzaktnim znanostima, valja bi svesti toga da bi takav pokušaj bio lakši, a ujedno i besmisljeni začetak od problematiziranja. No problem čovjeka – ostaje – kako ne bjezbuznih (odabira) niti neodlučnosti – kako tu neodlučnost pretvoriti u snagu umjetnosti u slabost. Oni se da je za to potrebno više od asocijativnog pogreivanja slova, slogovima, riječima, rečenicama i kombinacijama njihova značenja, pošto se ovdje oboje, oni se – na kraju svod – tek na pokušaj dekonstrukcije smislenosti i komunikacijskih svojstava riječi. Očigleda Matula ima više od toga, ovdje riječi ima i svoje tijelo kojim se igra, ali prvici istodobna logika se kreće u toj domeni ostaju jednako nedovršeni kao i kada je o riječima riječ. To ovdje – ako je geometrijska definicija pravca upravo njegova beskonačnost – ima negativan učinak jer ne nudi više od nekostantnih mogućnosti – lako je koncept Točke lakav da predstavlja svojstven kasivni predproces ili pak svakodnevni podsjetnik koji svojoj realizaciji dodivlja u nekom drugom, dovršenijem obliku, bilo bi hrabro vidjeti i njegovo sudavanje, sudavanja s njima. Ako bi to bilo moguće.

zamka 2 tijelo

Matula – naravno, nije priviut na pozornost iz njegovih prijašnjih reveda – znamo za njegovu vještinu ovladavanja telesnim, za preciznost, nepogreblivost njegove geste i pokreta. Ovdje ima pak tijelo ne da msta, tijelo se hiva, u svojoj neizvikanosti otkriva se protiv svoje moćnosti. Naravno – opet – radi se o paradoksu, o iluziji sportaisteta – tijelo je i ovdje kontrolirano. U transformacijama koje doživljava tijelo prelazi iz raznih pozicija u nedefinirane kretanja – u pantomime u mimu, što bi bio postupak analogni pokušaju dekonstrukcije riječi i njihova smisla, no on otkriva upravo to – samo pokušaj – jednako kao što se u miga trenutno otkriva tijelo koje prozračuje, potencijalno tuđim dakimima – tijelo se

1. Značivo je u tom smislu dvostruko obilježje. Počeo – od prvog glasa, ako nazadaj svireni i završeni. Matula odustaje – usmjerenost tek s teletom – izražava se s izvedbom krace tek – u drugom pokušaju.

trza navodno na zmijsu kame zapravo pripređa. Kao što nam u kratkim monološkim pasusima daje tek naznaku mogućih nametova, bio svojih i tuđih, nevazno, tako se i u pokretima njegova tijela oslikavaju tek moguća utjelovljenja drugih Matule likove uvijek samo naznačuju. Kadikade prevlađena skrobot, karikade samuraja, ali i kada slučajnost – iako pretpostavlja se da vjerujemo drugčije. Ali i mi znamo da on žni da mi znamo o čemu se uistinu radi. Na tim se znanjem, rekla bih, Matula najdovoljniji igra pa se tako – fizički moment Točke ponekad čini tek kao demonstracijski gibljevi.

zamka 0: ja (on, zapravo)

Matula je sam na pozornici – drukčije nije moglo ni biti, jer, iako je zajednička mnogima, rjeđ je o nadasve individualnoj borbi. Ona je istovremeno opće i individualizirano mjesto. Još jedan u nizu paradoksa.

Zanimljivo je pri tome njene materijalnoće na pozornici – komentari sceraku i lemnu zapravo je 2 u 1 – s jedne strane ploča za pisanje, s druge ogledalo, oboje na kotačićima. Dekla s jedne strane inapneat rjeđ, s druge (odrazi) tjela, a sve mobilno. I jasno je da su to sve samo odrazi, da je izvor te borbe negdje drugdje, no neraspješiv bar njih jer zbog njih je i nastao Točka je zato savršen simbol za tu borbu – zaokružen, kompaktni, nedeljiv i, čovit u geometriji, tvorbare element svih ostalih.

Preostaje pogrebanje tom borbom. To da je igra, jave da vjero, to Matula zna. Očuda i smjeh u publici. Međutim, teško je ostati ozbiljan u igri – igra i neozbiljnost idu ruku pod ruku. Matula i to neumije jer i to se igra, čija ne ozbiljnost. Ali gneđi kada ozbiljno misla se hermetičnim. I to mu ne pomaže. Druga strana iste hermetičnosti svi su paradoksa koje pokušava nasloniti. Kako okružuju tako Točka postaje kompleksnijom za izvedbu, komplikacijom za svjedočenje. A iako se multiplikacija tih paradoksa odvija unutar pojedina, to neminovno izaziva hermetičnost.

Pitanje je, delakao, do koje je mjere Matula njenoj ugođao ne tu zatvorenost, a do koje se same nametnula kao neminovnost u ovakvom tipu izvedbe.

to kao sve

Važno je pri tome razlikovati hermetično od inimnog, koje je također jedno od zmijskih Točke ali od onih koje ne smetaju ozbiljnosti, naprobu. Upravo je intimitet ono što nas čini više svjedočima, a manje gledateljima, svjetaju odgovornost umjesto obzira. Zato se, u trenutima kad je njezin kad je svoj, kad nas vodi, Matula i postavlja kao rjeđa onk koji sve to razumije pronaći i kuć, kojega ta dila ali čak i ne zna što bi sad s time. On koji je tek prevoditelj na jezik naše zamke, kojemu zamjenica predstavlja poseban problem. Prve među njima je ta pokazana to, bez koje (se) čisto ne može, za koju se Matula cijelo vrijeme pati što je istvan, a da pri tom ne shvaća da će opet i ponovo doživjeti u istu minutu točku dokle god i bude pokušavao dokučiti unutar registra unutar kojih je nastala.

I u tome je možda najveći problem Točke – to nam može biti sve, počinjati ne a i ne počinjati uopće nego jednostavno biti... Ali ona vinjanta kojoj Matula ne daje priliku, koju ne daje niti nakladi jest negacije toga, njegov izostanak. Potraga za značenjem toga zapravo je svojevrsna parafraza njegove upornosti u traženju vlastitog uporišta odnoso nastojanja za njegovim ožvrgnjem se kao stika predstavlja približno tradicionalen koncept jer ne postavlja sumnju u postojanje tog uporišta do kojeg treba doprijeti. To sumnju nametno ne želim nametnuti kao prvi odgovor na pitanje kojim se Matula bavi, ali je svakako jedan od mogućih. Stoga smatram uprdom njegovu odluku (iako se o odluci radi) da je iako odgovor ne pomaže.

Vjero u postojanje ispahebatva temelj je Točke. Prituđa ga ostali postupci izvedbe negiraju, upravo postojanje te vjere kao Točku u dohvaću teologije dramskog teatra.



Točka susreta / stanje razlaza

Aleksandar Bender

Zamalo sam započeti ovaj tekst/razliku u nekom pred-vremenu prije sahtog nastupa izvedbe koju sam pratio. Razmišljanje o navedenom raspišeno je između očekivanja i mogućeg. Stane je to u kojem ne prestaje drugo nego složb mentalno uskladištene temeljne pojmove lažne dramskog i post-dramskog teatra te ih pokušaj vezati uz još ne-pogledano – ne bih li tako već unaprijed determinirao izvedbu nasumičnim nabiranjem pravidno rjezino teorijsko i značenjsko polje. Navedeni proces umatana mogućih teorijskih mišljenja u postojecu, ali ne-pogledanu praksu, unaprijed odvajajući neke od njenih mogućih aspekata iznimna otvorenost mogućim, ali ne i definivnim tumačenjima velikim dijelom određuje i kontekst Matuline Točke.

Prad-mišljenje je izvedbu usmjerio prema sljedećim izazovima tumačenja

kroz proces pokušaja proizvodnje značenja,

kroz poskloninjanje tijela u kompliciranoj situaciji scene,

kroz metodičnost u prijenosu sadržaja tog značenja, odnosno,

kroz odnos prema gledatelju kao onome kome treba tumačiti.

Na formalnoj razini, Matulina je izvedba zamisljena kao monodrama u trajanju od tri čitavi sata, postavljena na scenu namještenu s tek nekoliko scenskih rekvizita: stolac, ogledalo, komada kože. Prostor je to koji na samom početku pozicionira lokaciju izvedbe, mjesto koje nečemu na umu iznervirajući ga čak ni u transucima naglašene negacije scene. Prie no što se upusti u verbalno, Matula inscenira pokušaj bjege te nakon što zaključa vrata, proizvodi želju bjege pred onima što se od njea kao kutore očekuju, namjeru izmicanja bilo kojeg vrsta izvedbene pokrete, pa onda i izmicanja proizvodnjom značenja.

Matulina izvedba pokušaj je sjedinjavanja isprepletanja geste i tijela u svojevrsnim metodološko-dialektičku koncept, koj nastoji omatati zasebno promatranje tih dvaju razina i uopće gledateljev proces dekonstrukcije unutarnje cjelovitosti.

Tekst što ga otpovire Matula nepraktični je kao osobnoga: osobne borbe ili nadmoći nad tekatom, zbog čega shvaćanja teksta mnogim gledateljima (postaje) gotovo pa nesavladivo. Stoga je proces izvedbe moguće bititi u pokretu, u premetanju, u pokušaju – isparavanju i preklada s humanističkim zasnovanim saznanjima sveta i uvođenjem antihumanističkog teorijskog mišljenja? "Virus teorijskoga sklonjen je u prijemima što ih Matula postavlja gledatelju. Tekst postaje pitanje usmjereno samom procesu. Što je to odavde krećem i kamo će me odvesti trenutna pozicija: pita (se) Matula

U slučaju ove izvedbe, pitanjem i pitanjima što ih postavlja, izvođač vrši metodološku propagandu. Svako je pitanje svojevrsni mamak. Tako izdvojeno pitanje jednostrano je i svima razumljivo, na trenutak pak postaje igra i logičko završetak, onda opet početak moguće kompleksne dialektike, ali s jednim plijem da podajete zbuđenog gledatelja na sve ono što je propustio, odnosno: na sav onaj angažman što ga je zbogao u nekoj prethodnoj ulozi gledatelja.

Razbjehat unutarnju cjelovitost mora naviku gledatelja da razumije i proizvodi značenje koje će moći uložiti u neko zajedničko, prihvatljivo razumijevanje i bit siguran da nije promakao zabavljajući pri tome na sve mogućnosti koje mu kao individui pruža neka slobodna igra značenja, kako bi to rekao Derrida.¹

Matulin je izvedbeni koncept, ponavljam, bitno određen mjestom izvedbe. To je klasična kutija-pozornice na početku zakrivljena zavjesom. Pozorica je unutar svojeg povijesnog konteksta ovdje odabrana ne samo kao mjesto izvedbe, već i kao njen sadržaj. O mjestu se postavlja pitanje te ona postaje

1. Ana Vujanović: *Razgovor o značenjskoj performansi*, SKC Beograd, 2004. str. 94-95

2. Jonathan Culler: *O dekonstrukciji: Teorija i kritika postve strukturalizma*, Globus Zagreb, 1991. str. 113

je temom. Drugim rečenicama, izvedba knjeze od pokušaja definiranja (delimično izvedbenih prostora, i do samog kraja podnosi svuizborno Matulino propitivanje i izrazno obrađene gledateljske nagacije je scene na kojoj Matula stoji i koju dodatno nagne već spomenutom i nsceniranjem bjege. Postoji, dakle, mjesto na kojem se ne želi biti, ili a krajem se želi pobjeći. To je mjesto povratka ritme obnavljanja. Očuvanje izvedbe od samoga sebe da će znači iskorištenje uvjetovanosti potporne, da će znači političkim mehanizam (pripremljenog mjesta, da će od samog kraja ostati uvjerljiv subjekt i objekt scene. Matula je potporica mjesto koje traži diskreditiran nekam od metoda, sprejba moguć razvij -odvojke i udvojitno realnosti u kojoj vladaju vlastiti zakoni i intima veza elemenata koje se izlaze iz okoliša kao «nscenirane» realnost»⁴

3 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, Center za dramaturgijsku umjetnost, Zagreb, 2004. str. 127

Bilo da se radi o kontinuiranom diskurzivnom i doslovnom fizičkom kretanju sa scene, bilo da se radi o ignoriranju scene kao prostora scenosti, igre, mjesta radnje, vremenskog isječka u činu, iz vr-jarne Matuline izvedbe potomka i/ili mjesto zaključaka, već mjesto pitanja i kao traživo za gledatelje krajnje neugodno i nelagodno.

Podcrtavaju tako u kompleksnoj situaciji scene počnje od neuspjeha eksplicitnog čina, te se postupno preusmjeruje na postupak pitanja pokušaja: onog verbalnog i onog telesnog. Matula po-pun iskupio i prostorno ugleda opreva prostor i dopunjeva ga riječima i pokretima. Riječ je raz-jumljiva, ako ne u kontekstu izvedbe, onda bar na semantičkoj razini. Pitanje odnosa pokreta prema prostoru već je složenije, jer Matula tek naizgled čini pokret referencijalnim. Odnosno, Matula neč i pokret namamno dovodi u neslaganje na bi li u gledatelja dprovodno neslaganje i nervozu uslijed nemogućnosti lakšeg oblikovanja značenja.

Kroz stalno prisutni dvostruko, odnosno simultanost izvedbenih postupaka Matula provoca gleda-telja fragmentirati izvedbu na dijelove zadržane u prostor scenskog i dijelove odvarene prema gledi-telju. Matula pokušava pronaći način da afirmira prostor, da mu pronađe one mjere i mogućnosti koje su namu kao izvedba i/iskoriste i/iskoriste, no ipak otkriva neophodnost scene, neznaju toliko puta po-menutu uvjetovanost samo jednom, određenom, kanaliziranom i prihvatećenom vrstom izvedbe ili slika. S druge strane, u neuspjehu postizanja arbitrarosti scenskog prostora, Matula podnju prebica-je ne gledatelja i gledateljeve strahove od onpađenja scenskom. U trenutcima kad i sam biva raz-vravan u obrovne mogućnosti izvedbenog prostora. Matula se priklanja obrovnoj metodologiji rade-izvedbe, odnosno sklonosti didaktičko-pedagoškom te se u propisivanja priručnog tijela na sceni, preusmjerava ne pozicioniranje gledatelja u izvedbi. Ako je gledatelj obiješen neodlučnošću da djel-uje i strahom da bi mogao biti uvučen u izvedbu, valja ga dovesti pred govor čini, sročiti sa strahom neodlučnošću. Matula to čini, ali ne krajnje suputan način: naprije postavlja gledatelju pitanje, potom ga opetite eksplicitacijom ideja kroz oblik igre riječima i tijelom, ne bi li naposljetku sjeo u gledateljs-ko mjesto na jednu od sedalica. Gledatelja tako više ne postoji opasnost da će biti uvučen na scenu i prikazan, već prijetnja da bi «Onaj» sa scene legitimno mogao sići u gledateljsko – počen osvjetiti ja-dan red za drugim.

4 Hans-Thies Lehmann: *Zeit der Actors, u: Rakova* br. 2007. Center za dramaturgijsku umjetnost, Zagreb, 1998. str. 5-11

5 *Ibid.* str. 194/195

“Glumac je smatratu u silu”⁵, u gledateljevoj osobnoj silu

Vili Matula, uzornik i označen, pokušava pronaći početak, trenutak kada –sred logose u postdram-skom kazalištu stupaju: dah, ntem, ono sadi mesnate prisuznost tijela”⁶ Te je manjaka prisuznost tijela postavljenog na scenu prednjost svake izvedbe, njen priapocetak, trenutak političke ravno-pnosti svih onih koji izvedbu obnavljaju. Navedena jednakost traje sve do trenutka u kojem umjesto ispuštenog daha na sceni biva ogovorena riječ. Izgovora je Vili Matula. Izgovorena riječ općenito je pokretom koj niti označava, niti potvrđuje verbalno, pa je i ovdje je proces izvedbe zapravo pokušaj pronalaska zajedničke točke tjelesnom i verbalnom, gestualnom i pripovjedaćom.

Matula se u kazalištu bavi kazalištem, odaceno onim aspektom kazališta koji još uvijek nituje s omi-ljenim i domaćinom kazanom. Matula izvedbu unosi kroz četvrti zid, ali ne u jednom trenutku i/ili na nuputite scenu. Njegova je polje izvedbe u doslovnom smislu određeno i fiksno. Eksplicitno nasti-je u gledateljski tek su privedu pokušaj bjege sa scene, jer glumac nesvjesno polituje zakoni, li ostaje na sceni, ali scenu nosi sa sobom. Matulino je izvedbeno tijelo podijeljeno između dvije želje i dvije mogućnosti: potpunoizlaska scine sa jedne strane, i oblikovanja gledateljske i druge.

U vremenu naglog širenja i upotpunjavanja kazališta elementima postdramatskog diskursa, mišljenja i pri-kle, u kojem i teoreti postaje djelom izvedbene prakse, valjno je primijetiti što se događa s gledi-teljstvom tog kazališta u trenutnoj i moze li ga se dobiti i više nego kao – samo gledatelja. Moze li se prema nevelim majnjaja i oblikovanja suvremenog gledatelja akubiti smatratu **post-dramskog gledi-telja** i kakav bi takav gledatelj imao biti? Koji kolikova ispljenje je prihvatljivo, a da iskoni intima ne preostane u ispljenje? Koji je razina angažmana koju postdramski – gledatelj može obitviti i uvjetuje li on uspjeh smisl u kojem se teorija i medij kazališta obnavljaju? Konečno je pitanje, kojem gledatelju Matula zapravo govori?

Premda Pance Pava dvoranu definira kao «jedinstven smisl, jedno tijelo koje reagira kao kompaktne celina»⁷, postdramski gledatelj –prati i ideološkim i psihološkim klobovima raznih grupa⁸, skurina

6 Pance Pava: *Agencija teatro Antiteatro*, Zagreb, 2004. str. 117

7 *Ibid.*

poziciju individua različite od njegove individualne, egoizma, znanja, boga i konvencija. Postdramski gledatelj je izoliran od drugih u obavješćivanju vlastite pozicije, te mu je izvedba koja prati samo poticaj da bude svjestan sebe kao gledatelja. Određene postdramskog gledatelja moglo bi se kretati u smjeru onoga što estetika recepcije naziva eksplicitnim i idealnim gledateljem, čime se takav gledatelj dovodi u neizvjesnu poziciju onoga kojeg je moguće definirati jedino u dialektičkom naboju u kojem se informacija najbolje može definirati kroz nju negacija

Postdramski gledatelj nije knjižan, već analitičan

Postdramski gledatelj nije pasivan sudionik izvedbe

Postdramski gledatelj misli unaprijed

Postdramski gledatelj svjestan je vlastite pozicije u procesu same izvedbe

Postdramski gledatelj ne uvijek glavu među ramena u trenutku kad postaje dio izvedbene priklad

Postdramski gledatelj nije suzdržan prema kolektivnoj praksi

Postdramski gledatelj ne boji se da postoj granica između njega i izvođača

Postdramski je gledatelj onaj kojemu je stano svako nastupanje na uvjerljivosti

Postdramski gledatelj je onaj kojemu se sam proces radi i izvedbe čin jednako važnim kao i sadržaj same izvedbe

Rusija je semiotičkih kanone i formalističke strukture djala postdramski gledatelj ne doživljava kao provokaciju

Postdramski gledatelj je onaj kojega je nemoguće isprovocirati, nemoguće naniti, nemoguće natjerati da kovan – pa je stoga logika postdramski gledatelj i idealni gledatelj Matulina Točka

Id

I dok klasična dramaturgija zadržava gledatelja još donekle sklonog paraboličnom osjećanju – kod Matulina je riječ o dramaturgiji nevlaštenja gledatelja indiferentnog prema svemu, čime možda prema načinu na koji Matulin re-definira izvedbenu formu. Izvođač tako pokušava jedino što mu preostaje – i samog gledatelja uvući u proces: natjerati ga da se pokrene, da se odvoji od publike kao kolektivnog čimbenika, da nešto dokaže, dočeka, ili napusti izvedbu. Nista se od svega na kraju ne dogodi, pa umjesto idealnog gledatelja koj je zaključio, Matulin, kao beskrvno strpljiv učitelj, preuzima ulogu i gledatelja i izvođača i kancara i sumaća u želji da putem metodike ljudost⁹ postvornog gledatelja podigne da¹⁰ u svijet uvijek otuđenom društvu umjetnost mora biti kritička, ona mora prekinuti bilo kakvu iluziju. Čak i ubudući pri tome, znak mora biti djelomično arbitran, bez čega opet upadamo u umjetnost umjetivanja u umjetnost esencijalističke iluzije.¹¹

⁹ Jonathan Culler, O diskursivnoj Teoriji i knjižnoj poziciji strukturalizma, Globus, Zagreb, 1991, str. 113.

¹⁰ Roland Barthes, Arguments u Pitanju pri J. Cantar za dramu umjetnost, Zagreb, 1988, str. 100.





Three Dots Instead of a Period

Jasna Žmak

Translated from the Croatian by Manna Mladinov

5 like synthesis

If we can trust Matula, all important words in Coetan language begin with the letter a. His letters spare a few of them: *amiso* (meaning) *slabode* (freedom), *ahvab* (understand), *amrt* (death) – but he does not mention *slabost* (weakness), *strah* (fear), *amoco* (solitude) or *survive* (doubt), for example, although they are equally important as those in the first set: just perhaps not that great. And even if he does not utter them explicitly, Matula does deal with them in his Dot. As a man and as an actor, for he is both. That is a dividedness he is not sharing with his audience. And that loneliness/dividedness is the stuff his Dot is made of.

interpunctions

In the Dot, there are no characters, no plot in the classical sense of the word, the stage reality is fragmented, void of all causal relationships or spatial and temporal linearity, and instead of the characters, it is inhabited by a single man/actor with a few stage properties and his personal dilemmas. But these have been undefined long ago and now taken for granted – just like the difference between the theatre as it is now and the theatre as it used to be.

But here we are interested in something else – in Matula, as a man and an actor.

The circumstance of the double existence has made it possible for Matula to make his Dot function both as a reflection of a man/actor and as a reflection of a man alone, that is, a man that is not an actor. Still, these two reflections neither exclude nor complete with each other. For even though the starting impulse for self-reflection has obviously come from the actor, it does not necessarily diminish the importance of the other: Matula the man.

But here I intend to deal with the one that I find more intriguing – the man/actor.

The question that Matula asks both of them remains the same, even though it is somewhat worn-out: just like Matula's reflection in the broken mirror (which is not necessarily banal, unlike the reflection) – how to preserve oneself, or rather: how to reach oneself in the first place? The difference lies in the arena of events – for the man, there is only the world; for the man/actor there is also the theatre (which is self-aware). The reason why this question is raised (by him) is in the traps: the traps of words and bodies in the world and the theatre.

trap 1: words

He, Matula, is alone on the stage. All by himself. But if he is by himself, is he really alone then?

Undoubtedly he is. For even if the grammar and the syntax impose the presence of another, the logic of words commands something else. Even if by himself, he is alone. Matula, alone on the stage, before us, the spectators, is trying to identify the conflicts between grammar and logic, ruptures in communication channels like the one – he is playing with words. And that is an entirely different thing from playing with dolls or a ball: for example, You can also play with words in the dark. But Matula does that under the spotlight. Sometimes even directing it at us, the spectators. Besides, I believe that all of us can play with words. Loudly or on the blackboard, like Matula, or silently, which is probably what his audience is doing.

As the author of the Dot, Matula invented and directed a game for one man/actor instead of a monodrama or a monologue – he has put (only) himself on the stage. This does not mean that he is not playing other people. Rather, these fictional others are potentially emerging from him or potentially becoming him. Matula does not reach decisions on potentiality, emergence or existence: he problematizes them. But in order to do that, he is using precisely words and the body. And thus he discovers another paradox, for that which he has at his disposal is also his biggest bias.

Assuming that he has never even intended to solve the problem of a man/actor in the world and in the theatre, today, when one cannot be certain about the rightness of a solution even in natural sciences, one should be aware of the fact that such an attempt would be an easier task than problematizing, although also more useless. But it seems that the problem remains how to avoid becoming confused by the (hidden) inconceivability, how to transform that inconceivability into strength rather than weakness. Apparently, it takes more than playing associations with letters, syllables, and sentences: more than just combining their meaning, since here all eventually comes down to a mere attempt at deconstructing the sense and the communicational features of words. To be sure, Matula owns more than that: beside the words, he has his body to playing with, but the research line he is taking remains incomplete in this realm just as much as it does in case of words. Even though the geometrical definition of the line includes its endlessness, here it has a negative impact, since it does not offer more than just unused options. Even though the concept of the Dot is such that it represents a sort of theatrical pre-process or an everyday subject that achieves its realization in some other, more complete forms, it would be more daring to observe its collision, its confrontation with them, if that were possible.

trap 2: the body

To be sure, it is not Matula's first time on the stage. In his earlier performances, we have wit-

1 The double coming of the Dot is significant in this respect – Matula gives up his first entry, even though he was apparently self-assured and ready, and starts his performance, ending with difficulty, only "on second try".

nessed his skill of matching the corporeal his precision and his undeviating gesture and movement. But here, his body does not let him be, it wrestles, it turns in its inarticulateness against his owner. Certainly, it is another paradox, another illusion of spontaneity – for the body is controlled here just like elsewhere. In the transformation it is undergoing, the body passes from various postures into undefined movements, from pantomime into mime, which may be analogous to an attempt at deconstructing words and their meaning – but it remains precisely that – just an attempt. Just as he is abruptly spitting out words that belong to some potentially foreign diseases, his body is twitching as if it knew not to return it belonged. Just as his brief pieces of monologue offer mere hints of possible narratives, his or someone else's, for a hardy matter, the movements of his body only illustrate possible embodiments of others. Marula is merely offering contours of his characters. Sometimes the acrobatic praxis is, at other times the simile, but it is never a coincidence – although it is assumed that we believe otherwise. But we also know that he knows that we know what it is really about. However, Marula is playing with that knowledge (insufficiently, I should say, so that the physical moment of the Dot appears at times as a mere demonstration of a liberty

place within an individual, it inevitably leads to harmony. The question is, of course, to what extent Marula intentionally contributes to that enclosure and to what extent it imposes itself as inexorable in this type of performance.

that as everything

Thereby it is important to distinguish the hermeneutic and the intimate – which is another characteristic feature of the Dot: albeit one of those that do not interfere with seriousness, on the contrary – it is precisely the intimacy that makes us more like witnesses and less like spectators, since it implies responsibility rather than disavowal. That is why Marula, in those moments when he is sober – when he is himself – when he is leading us, adopts the gesture of a vulnerable cynic that understands all that passes through it and digs it: who is touched by that, but still he does not know what to do with that. For he is just translating into languages full of traps and gets very perplexed by pronouns. The first among them is the demonstrative that, without which he obviously cannot manage, although he is wondering all the time what it really is, failing to understand that he is about to reach the dead end again and again, as long as he keeps trying to get hold of it within the registers in which it has been created.

trap 0: me (actually him)

Marula is alone on the stage, it could not have been otherwise – for it is a very personal conflict, even though common to many. It is a commonplace and an individualized place at the same time. Another is the line of paradoxes:

What is interesting is the materialization of that conflict on the stage – the dominant scene element is actually Z in T – blackboard on the one side, mirror on the other, both on wheels. Thus (written) words on the one side, (reflections) of the body on the other: all of it mobile. And it is clear that these are just reflections: that the source of the conflict is somewhere else, but it is insoluble without them since they caused it. The period or dot is therefore a perfect symbol of that conflict – rounded, compact, indivisible and, speaking geometrically again, a constituent part of everything else.

And then – what remains is to play with that conflict. And Marula knows very well that playing equals joy de vivre. That is why the audience is laughing. But it is difficult to remain serious while playing – play and playfulness go together. Marula understands that: for even though he is playing, he aims at seriousness. But he is mistaken when he confuses the serious with the hermeneutic. And that does not help him. On the other side of that hermeneutic, there are all the paradoxes he is trying to disclose. As they bulge, the Dot becomes more complex to perform, more complicated to witness. And since the multiplication of these paradoxes is taking

And that is perhaps the biggest problem with the Dot – that can, namely, be everything, it can begin with an s or not begin at all, but simply be. But the variant to which Marula does not give a chance, which he does not even hint at, is the negation of that – its omission. The search for the meaning of that is a sort of paraphrase of its existence in searching its own basis – or rather its effort to preserve it: in this respect, it is a rather traditional concept, since it does not imply any doubt in the existence of that reachable basis. Of course, I do not wish to impose that doubt as the true answer to the questions that Marula is dealing with, but it is certainly a possible one. Therefore, I consider his decision if it is one at all not to offer it as a possible answer rather questionable.

Belief in the existence of the self is a basis of the Dot. Even though the remaining procedures of the performance deny that belief, it is precisely its existence that prevents the Dot from escaping the theology of drama theatre.

The Point of Encounter / the State of Divergence

Aleksandar Bender

Translated from the Croatian by Marina Mladinow

I thought I would begin this text/analysis in some sort of pre-time, prior to the experience of watching the performance. All reflection on the unseen is scattered between the expectation and the possible. It is a state in which there is no other possibility but to assemble the mentally stored basic notions of the theory of dramatic and post-dramatic theatre and try to link them to the yet un-watched – in order to determine the performance in advance, to predict its theoretical and semantic field by random listing. This process of insertion of possible theoretical reflections into an existing, but yet un-watched practice singles out some of its possible aspects in advance. The exceptional openness towards possible, yet indefinite interpretations largely determines the context of Matula's *Dot*.

This pre-reflection has directed the performance towards the following challenges of interpretation

- through the process of attempting to produce the meaning,
- through the positioning of the body in the complex situation of the stage,
- through the methodical transfer of the content of that meaning, or rather,
- through the relationship with the spectator as the one that needs interpretation.

On the formal level, Matula's performance is conceived as a monodrama of 45 minutes in duration, set on the stage equipped with only a few stage properties: a chair, a mirror, some pieces of leather. It is a space that determines the locality of performance from the very beginning, which it should by no means betray, not even in the moments of accelerated negation of the stage. Before engaging in verbal expression, Matula enacts an attempt to flee and having locked the door, generates the wish to avoid what is expected from him as author – the intention of evading all performative practices and thus the very production of meaning.

Matula's performance is an attempt to conjoin and intertwine gesture and words into some sort of a methodical and didactic concept, with the aim of preventing these two levels from being observed separately and generally obstructing the spectator's process of deconstruction of internal unity.

The text spoken by Matula is an uninterrupted chaos of personal utterances, of personal conflict with the text or triumph over it, for which reason it becomes almost impossible for many spectators to understand the text. In this way, the process of performance may be interpreted as displacement, transfer, an attempt to "deny and abandon the humanistically based knowledge of the world and to introduce the anti-humanistic theoretical reflection."¹ The virus of the theoretical is concealed in the questions that Matula raises for the spectator: "The text becomes a question addressed to the process itself. What is that which is my starting point and where will my actual position take me? – Matula is asking himself."

As for the performance, one may say that the actor performs methodological propaganda by talking and asking questions. Each question is a sort of bait. The individualized questions are simple and easily understandable, now and then turning into a play of words or a logical puzzle, then again into the beginning of a possible, complex dialectics, yet all with a single aim of reminding the perplexed spectator of all that he has missed: that is, of all the engagement he has evaded in some former role of the spectator.

Fragmentation of internal unity undermines the spectator's habit to understand and produce meaning that he will be able to fit into some common, acceptable understanding in order to be sure that he has not failed, which is how he forgets about all those possibilities offered to him as an individual by the free play of meaning, as Derrida would say.²

Matula's performative concept, I would repeat, is essentially determined by the place of performance. It is a classical box-stage, concealed at first by a curtain. In its historical context, the stage has been chosen here not only as the place of performance, but also as its content. One asks ques-

1. Ana Vujanović, *Reconsidering theatrical performance: (Dis)rupting three signifiers in performance*, *Begrade* 56/2 2004, pp. 34-55.

2. Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Cornell University Press, 1982).

ations about this place and it becomes an issue. In other words, the performance starts from an attempt to define the seriality of performative space and it bears all of Matula's questions to the very end. The fact that he is directly addressing the spectators implies the negation of the stage on which Matula is standing and which he has negated additionally by the aforementioned enactment of flight. Thus it becomes a place where one does not want to be, a place that one wants to flee from. It is a place of elevated level of expectation. It is the performer's expectation that he himself will know how to use the stage settings, that he will know how to start the mechanism of that (over)familiar place, that he will remain a convincing subject and object of the stage to the very end. For Matula, the stage is a place that needs to be desacred by some method. In order to prevent the possible evolution of a "separated and 'freemed' reality with its own rules and an internal link between elements, which sticks out against the environment as an 'enacted' reality."³

- 3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2001) (1st ed. 1999) p. 170.

Regardless of whether it is about the continued discursive or the literal, physical abandoning of the stage, or just about ignoring the stage (as the space of scenic play, place of action, temporal fragment in the act), the stage is not a place for conclusions in Matula's performance, but a place for questions, which makes it utterly unsafe and uncomfortable for the spectator. The positioning of work within the complex situation of the scene begins with the unsuccessful act of escapism and is then gradually redirected towards the procedure of questions-answers, both verbal and corporeal. Like an acoustic and aperiodic tuner, Matula tries out the space and fills it with words and movements. The word is understandable, if not in the context of performance, then at least on the primary semantic level. The question of the relationship between movement and space is somewhat more complex, for it is only apparently that Matula makes the movement seem referential. In other words, he intentionally causes discord between words and movements in order to provoke disorientation and nervousness in the spectator because of the latter's incapacity to shape the meaning in an easier way.

By means of this ever-present ambiguity, or rather simultaneity of performative procedures, Matula provokes the audience by fragmenting the performance into parts that are enclosed in the scenic space and those open for the spectator. He is trying to find the ways of assuring space, of supplying it with those measurements and possibilities that he can use as performer, yet he discovers the impermeability of the stage, its often mentioned dependence on a single, determined, enclosed and accepted type of performance or image. However, by failing to make the scenic space undetermined, Matula shifts the attention to the spectator and his fears of becoming a part of the scene. In the moments in which he is disillusioned himself about the open possibilities of performative space, Matula adopts the open methodology of work/performance and shows his personal inclination towards the *didactic and pedagogical* by redirecting his attention from exploring the presence of the body on stage to positioning the spectator in the performance. If the spectator is marked by his indecision to act and his fear that he might be drawn into the show, he should be placed before the fact, confront him with his own fear and edoction. Matula does precisely that, yet in an extremely subtle way. First he asks some questions, then he releases the spectator by explaining his ideas through playing with words and the body, and eventually he comes down to the audience and sits down. Thus, the spectator no longer fears that he might be drawn onto the stage and be exhausted, exposed, just the threat that "the One" from the stage might legitimately come down to the auditorium and begin to conquer one row after another.

- 4 Hans-Thies Lehmann, *Exit the Actor: in Askola 2001* (trans. by Lars Heideberg Meadows, Zagreb: Center for drama umgibt, 2001) p. 11.

- 5 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (1st ed. 1999) p. 31 p. 362.

"The actor interferes with the image,"⁴ the spectator's personal image.

Vik Matula, isolated and marked, is trying to find the beginning, the moment when "before the logos of the post-dramatic theatre, there comes the breach, the rhythm, the now of the carnal presence of the body."⁵ That carnal presence of the body set on stage is the precondition of any performance, its primordial beginning, the moment of political equality of all those realizing it. This equality lasts until the moment in which the word is spoken on the stage instead of the exhaled breath. It is spoken by Vik Matula. The spoken word is accompanied by a movement that neither signifies nor confirms the verbal, so that the entire process of performance is actually an attempt to find the common point between the corporeal and the verbal, the gesture and the narrative.

Matula deals with the theatre in the theatre, or rather, he deals with that aspect of the theatre that is still at war with the beloved and dominant illusion. Matula takes the performance out through the fourth wall, yet he never really abandons the stage. His field of performance is literally fixed and determined. His escapist assaults of the auditorium are merely deceptive attempts at 'leaving' the stage, for as an actor he will unconsciously respect the rules, either he will remain on the stage or he will take the stage with him. Matula's performative body is divided between two desires and two possibilities: the potential of the stage on the one hand and the expectations of the audience on the other.

In the periods of abrupt expansion and compartmentation of the theatre by means of elements of post-dramatic discourse, thought, and practice, in which the theory itself becomes part of the performative practice, it is important to observe what happens with the spectator of the theatre in trans-

whether he can be defined as something more than merely – spectator. Is it possible to take the principles of thinking and expecting of the modern spectator and coin the synonym of **post-dramatic spectator** and what should that spectator be? How much patience is acceptable before genuine interest turns into suffering? What is the level of engagement that the post-dramatic spectator can realize and does he determine in any way the direction in which the theory and the media of the theatre are being revived? Eventually, the question is: what kind of spectator is Metzula actually addressing?

- 6 Patrice Pavis: *Discoursaire du theatre*. Paris: Denoix 1990
- 7 Ibidem

Even though Patrice Pavis has defined the audience as a "unique entity, a single body responding as a compact unit",⁶ the post-dramatic spectator, "determined by the ideological and psychological codes of various groups"⁷ assumes the position of an individual made of the mixture of experience, egoism, knowledge, desires, and conventions. The post-dramatic spectator is isolated from others in his contemplation on his own position, in which the performance he is watching is just an impulse urging him to become aware of the possibilities that he has as spectator. The definition of the post-dramatic spectator can be easily considered in terms of what the aesthetics of perception has named the **implicit or ideal spectator**, which brings the spectator into an unenviable position of someone who can be defined only through a dialectic principle in which affirmation is best defined through a series of negations.

The post-dramatic spectator is analytical instead of critical

The post-dramatic spectator is not a passive participant in the performance

The post-dramatic spectator thinks in advance

The post-dramatic spectator is aware of his position in the very process of performance

The post-dramatic spectator enhances and activates his position as a part of performative practice

The post-dramatic spectator is open towards collective practice

The post-dramatic spectator actively and consciously shifts the border between the performer and himself

The post-dramatic spectator rejects an instance on credibility

The post-dramatic spectator finds the very working process in a performance equally important as its content

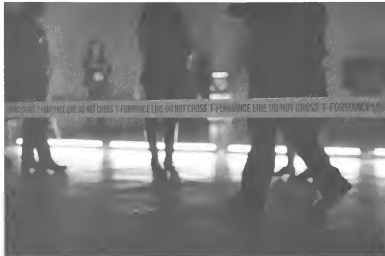
The post-dramatic spectator does not experience the destruction of semiotic canons or formalist structure as provocation, but as a possible moment for action

The post-dramatic spectator cannot be provoked. You cannot wound him or make him bleed, thus, logically the post-dramatic spectator is the ideal spectator of Metzula's Dot

Et cetera

And while classical dramaturgy constrains the spectator who is still somewhat inclined to pathetic emotions, with Metzula it is the dramaturgy of luring a spectator that is indifferent to everything else except, perhaps, to the way in which Metzula redefines performance as a form. Thus, the performer tries to do the only thing that he is left with: to draw the very spectator into the process, to force him to move and to separate from the audience as a collective factor: to shout, to comment loudly, or to leave the show. But none of this eventually happens and instead of the ideal spectator who has failed, Metzula takes on the roles of the spectator, the performer, and the critic, like some endlessly patient teacher, in his wish to remind the passive spectator with the help of methodical "manipulation" that "in a society that is still alienated, art must be critical: it must cut all illusion, even that of nature: sign must be partially arbitrary, without which we fall back into an art of expression, into an art of essentialist illusion."⁸

- 8 Jonathan Culler: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press 1982
- 9 Roland Barthes: *Les Noms de le critique litteraire* (1955) in: *Œuvres complètes*. Paris: Seuil 1984



(Umjetničke) strategije otpora

Lana Šand

izvedba može biti politična? Šta u sebi znači otpor? Kalav je kontekst u kojem nastaje zapadnjačko, ali i ovo naše kazalište?

Ove pitanje povezuje s dvije predstave koje donikle djele i autorski tim: *Sedmonica protiv Tebe* u režiji Olivera Frčić i *T-formanca*, autorskog tima B. Šeparović - Q. Riječ

Još sedamdesetih godine prošlog stoljeća Guy Debord je, ne govoreći o kazalištu, ovu svoju svjetonazor imenovao erom spektakla i opisao je kao društvo čija bi glavna značajka bila konzumerizam i otupjela komada olinosti. Potrošavanje stvarnosti i političnost prigušio je u konzumerizmu i u pogovodno dobri, on koji proizvode dobre šine to tako da one koji ih konzumiraju drže u stenoju apolitice konzumerizma. Znakovito je na spektakl, na prvid izvota koji iste tako daleko da spektakl postaje (jednolično) ono što traže i željivo obježivanje oblika komunikacije koji bi u dijalog mogli prihvatiti i neku stvarnost. Štavišni proizvod svoje dobre da bi ih društvo konzumiralo i živjelo u stenoji opjenosti spektaklom, a ta postavka nije primjenjiva samo na proizvodnju dobara, nego i umjetnosti.

Sav život u društvima u kojima vlada u moderni svijet proizvodnje objavljuje se kao goštema akumulacije spektakla. Sve što se stvarno proizjavljalo, udijelo se u predstavu. Spektakl nije skup slika, on je društveni odnos među pojedincima, posredovan slikama... i u nekim nacijama i u stvarnoj političkoj zabavi, spektakl i tvog model života koji vlada u društvu. Stav koji traži jest pasivno potrošavanje koje je već postalo svojim monozlom na prvid. Spektakl je potvrdio prvide i potvrdio cjelokupnog ljudskog izvota, dokle društvenog izvota, kao potvrdio prvide. Na kritika ga razodima kao negasiju života koje je postala vidljiva.¹

1. Guy Debord: Društvo spektakla, str. 36-46, p. 1-34

Kid se gornje pasuje primljeni na kazalište i medije općenito, mogli bismo zaključiti da spektakl svojim širenjem, ustanovljavanjem svoje pasuje moći, nije stvorio samo model moći nego i model izvedbe. Debord u dodatku svoje knjige upozorava da su generacije koje će je danas čitati odgovore i odnose na spektakl, te ne znaju za alternativu otpor. Preva moć spektakla danas se sastoji u tome da postaje jedini moguć i izborom da nastaje pamćenje onih ljudi koji su pamtili alternativu. Publika kao konzument tog spektakla naučena je zahtijevati uvijek novi spektakl, prvid izvota. Kazalište danas često znači kulturu otupjele olinosti, pozornicu koja malo kome još nešto znači, ponjku koje više nema jer spektakl komunikaciju želj ubiti jednostranom, konzumerističkom. Gledatelj konzumira prvid života u svetu entertainmenta, entertainmenti proizvodi entertainmenti i tako u nedogled.

Ono što povezuje *T-formanca* i *Sedmonicu protiv Tebe* jesu drugačije strategije doživljavanja izvedbe, drugačije kazalište koje želj pružiti otpor, zadati ponuku svoje pozornice.

U *Sedmonicu protiv Tebe* Riječ postaje subverzivnost upravo pograivanjem s elementima one izvedbe i onog društva koje kritizira: proizvodni politički, anarhna ponuka. Predstava se oslanja na dva tekstualna predložka, na Eshlova djelo *Sedmonica protiv Tebe* i djelo *Bamboland* Efrida Jalilak. No tekar nije dominantan element predstave, nego skubi kao zalih motiva koje se trona. Nijne kroz nekateri i izvedba: umjesto uobičajene reprezentativnosti javosti. Tako izvedbe svoje uloge kojih je više i koje se mijenjaju tijekom predstave: gotovo iznosa, umjesto da se u njih unosi. Ne uzjavljaju se nego živjaju između samih sebe i klovne. Pozornica je zapravo podli, a tri stranke okružene publikom: tijelo izvedbe može se gotovo dotaknuti, granica između publike i izvedbe postaje je propusna i malda. Publiku se provocira pitanjima, ne dopušta joj se da bude pasivna, da bude anonimna. Događanja su simultana, tekstovi se mijšaju, ali postaju irelevantni jer buka onemogućuje potpuno razumjevanje, a u sekvenca iz Eshlova tekste umjesala se i bajka o tri praćica kao zasebna sekvenca u kojoj kupa koji otpuhuje zločesti vuk postaje skup tebiadskih vlasti napravivnih tako da podsjedaju na jezave temika koj ce, kao u bajci, u svetu biti otpuhani, simbolički, a u predstavi i doplovica. U tehničkom smislu, glavne oblike predstave je prvider kaoz koj je zapravo dobro promišljeni kontrolirani mehanizam fadica spremnosti izvedbe i spajanja nazgled naspovnih sekvenca u totalitet predstave. Predstava je zapravo u cjelosti koreografinena, tijelo precizno i dosljedno ispunjavaju svoje zadatke: prvider, prvider, prvider se apod izdova, prvider se, postaju. Ono što se na prvi pogled bje metodom "po malo od svegla", ne drugi pogled postaje tehnički virtuozno tijelo, dobro promišljena i organizirana cjelina sastavljena od komedica prvidnog kaosa, izvedena u funkcioni ritmu. Događi kaosa pokušavo se priveriti s bijem da se upravo metode spektakla upotrijebe i nemojavu u svetu intencije: kritičke, pa svim time i političke ponuka izvedbe. Riječev olij u ovome slučaju jest postizanje one druge vlasti izvedbe, koje se spektaklom ima veze utoliko što konat njegovo značenje i scenografiju tako da ujedno uklanja na svoju različitost, distancira se od njega, postavlja ga i kritizira.

O takvoj strategiji stvaranja materijala u odnosu na neku društvenu stvarnost i. Arns i S. Sasse, u članku objavljenom u časopisu *Musik* pou: Subverzivna afirmacija je umjetnički/polički takika koja dopušta umjetnicima/ekstremistima da sudjeluju u određenim društvima, političkim i ekonomskim diskursima i da ih potvrdi, prihvaće i konzumiraju dok ih u isto vrijeme potkopavaju. Subverzivna afirmacija katekizirana je upravo činjenicom da se kroz afirmaciju u isto vrijeme potkopuje i distancirano je i otkrivanje onoga što se potvrdjuje. U subverzivnoj afirmaciji uvijek postoji veliki kraj destabilizira afirmaciju i pretvara je u suprotnost.²

2. Inke Arns, Silvia Sasse: "Subversive affirmation. On method as a strategy of resistance", str. 5. *Musik*, pridoz 2008.

U Sedmome protiv Tebe silva afirmacija mešano poretanje kao napredniju nit, kao dosljednost predstave. Prije testira kaj mora zabaviti otkriva na glavu na noćni da s njima koketira njegove metode prenaplavljenosti i dobiva totalit kao provokaci, dovodi u pitanje izbjuljke – u njihovim rukla distanciraju se i pravomjeru sadržajnost svojih pravila proizvodnje

Konkre pjesme tako postaju donice u kojima "kor" od osam izvođača pleše uz Studio 54 glazbu. Stol služ kao pozornica – podi, na koji se, kao u nekom muziklu, penju glavne zvijezde, ali samo da bi na pri odlicom nika žube. Uloga Danje Lorenza preuzima ikonografija Marilyn Monroe. Doka kupa se umi onad lara kaj postie antikonzorno pleše, kao na pop-koncertu, očekujući antike stihove. Organiziraju ženski uzdi: uz dirljivu muziku pozadnu i bit je za ljubav neću moći prenosi antrinu ponuku. Sedmome: Parnida bi se gledale: kao debordovska publika apseksite, na radiju upluljki u mir i anonimnost gledatelj: to im se ne dopusta, bar ne potpuno. Publii se postavljaju pitanja: traze se odgovori, prisiljavaju se na dialog. U jednom trenutku predstavi izvođača preko djela publike prevući bijelu platu koja potpuno zakriva njihov pogled na pozornicu, čime predstava kao da je li reci – "ponuka postaje i šine od publike"

I. Ains i S. Sasse tamin subverzivne afirmacije u svojim konjenima vezuju se kazaljnu proku li-todine Europie koja se prošire na Zapad, ustala i zatim prenijela u druga afara, kao što je medijski aktivizam. U izmognj Europie takve su taktike bile vezane za društveni i politički sustavi i značile su prvenstveno otpor prema represivnim sustavima u kojima su postojala vrlo stroga granica između onoga što se smije i onoga što se ne smije neo. Danas, nakon pada totalitarnih sistema, kada svakim svojim pokretu Vlada kapitalistički sustav proizvodnje dobira igdje se, kada Debord, i "goods" više ne izdijeljuje od "commodities", "suocani smo", upozoravaju Ains i Sasse, "na situacijom gdje živie la tma i nitalt moda bit rečeno. Kulturna industrija uspijeva kopirati i generirati čak i najkritičnija gledatelja i udobni na naučikovima. U oba konteksta, kritička distanca postajeja aa kao nemoguća i neizdajivna pozicija. U ovoj situaciji stvarnosti strategijom totalne regeneracije i privlačenja kritičkih gledatelja od strane dominantnih političkih i ekonomskih sistema, jedino što još moda ima potencijal otpora su najprijetnje taktike subverzivne afirmacije"²²

22 I. Ains i S. Sasse, "Subversive affirmation on the limits of resistance" str. 5

Pričava pozornica mijenja odnos s gledateljem i mijenja poziciju izvođača. Točta u kojoj se događi vaze s predločkom, ona simbolizira a ne doslovna, upravo je antitratna ponuka Sedmome kao postaje evo opipljiva kako sa predstave bliži kraju, da bi kulminirala Antigoninom monologom na narančastom projektoru. Taj trenutak zaključuje smisljenost predstave tma što predstavlja kulminaciju ideje predstave, antitratna ponuka primjenjiva na suvremenost, ponuka koja postaje suvremena, točta u kojoj Esthivl taist ponovo postaje aktualan

Kako se tog istog problema, umjetnosti, stvarnosti i spektakla: dodaje T-formence?

Ze rezliku od Sedmome, kaj svoju pokodnost ostvaruju u naoko ustaljenoj formi, a subverzivnost postaju unutar te forme transponiranjem predločka u ekvivalent, T-formence je ulazio u drugačiju formu, formu simulacije i igre. Problem je ogoljen. Postavljana su dvije dijametralno suprotne točke umjetnosti i stvarnosti, odnosno, da budem odredjenja – terorizam i gledatelj u poziciji iskustva zbiljskoga. Gledatelj u T-formencu stavljen je u poziciju izbora: stvarnog unutar izvedbe ili prividnog unutar izvedbe. Izvedbe je simulacija i unutar sebe pokušava stvoriti iskustvo zbiljskoga. Postavlja pitanje: kako umjetnost upotre može bit polobna i subverzivna porid terorizma kao umjetni člog čine par excellence? Pitanje ima promeseno: u on spektakle parainno postoji i era terorizma: te dvije parave se preklapaju – terorizam je vrlo spektakularan. Bit političan i bit subverzivan u odnosu na spektakl u širem smislu znači upravo terorizam – djelovan stvarnošću. Može li umjetnost upotre bit efikasna u takvom kontekstu? Gdje leži polje njene moći?

60-e i 70-e su za nas, dobe sveopće političnosti i prošle. Nema više nečeg osobito stvarnog u tome da nas izvođač demari stvarnošću. Performance je happening su, u onom smislu u kojemu su djelovali prije 39 godina, ogubili oštrinu. Era spektakla učinila je sve dopustivim. Nastala su takva subverzivna nit istinski izvedbena moda da bi djelovala na publiku kao iskazivanje i prije svega političkog otpora. Terorizam je danas iznimno subverzivan, ima sve elemente spektakularnosti, sve elemente izvedbe i mnoge elemente zadržavaju stvarnog. Big Brothers četvrtino se samo priprema bomba u medijskim bejzbecima, zračanja eksploziva u WTC 11 rujna, napada na Baliju, video ponuke kojima se teroristi obraćaju javnosti

T-formence svoju poziciju u odnosu na taj svijet pokušava ostvarti preuzimanjem taktika koju bi se moglo usporediti s onim subverzivnom afirmacijom koju koristi Prije u Sedmome. T-formence to čini tako da gledatelju nudi simulaciju dva sustava, demokratizacije kao dominantnog svijetkog uređenja i terorizma kao svega antitratne i iskaza subverzivnosti i političnosti. Gledatelj je stavljen u poziciju da zista č o nemeru i odlučuje. T-formence je više interaktivna igra, a manje izvedba: tmi vaze što u njemu ne djeluju izvođači nego moderatori izvedbe. Donosimo važne odluke: prva je hocemo li upotre ući u prostor izvedbe jer dio gledatelja dolaze pred vratima, druga je hocemo li je pasivno gledati: traza je kako ćemo se kretni prostorom a objarni na segmente ove igre, hocemo li pucati u putke na izvođača, hocemo li dati dobvoljni prilog za djeca ranjena u bespućima Bliskog Istoka



Sedmonoglasiv Tene

hoćemo li graditi nebudere od kokosa i potom u njih zabaviti evione da bismo ostvarili dodatne bodove. Sve neumoljivo podjeda na PlayStation, kompjuterisku igru simulacije zbjige je koncept

Ali upravo u tom polju simulacije postoji problem. T-formance izuzetno insistira na tome da umjetnost pokraj stvarnosti nema šanse jer je, koliko god stvaran bio izvođač ispred publike, sve što on čini ili može učiniti ipak fika – privid života i iskustva umjesto života i stvarnosti sam po sebi. T-formance nam stoga nudi iskustvo koje međutim funkcioniše kao umjetnička stvarnost iskustva, pa time postaje nazbijašto. Upravo pozivanje na simulaciju zbjige opasnost je činjenicu da se radi o simulaciji. Ne kaju izvedba eksplozivne i bombe u njezinima jednog od "posjestelja". Ali, bomba nije stvarna. Time ono na čemu T-formance insistira postaje pomalo promešano, jer pravo pitanje nije kakvog smisla ima umjetnost pored zbjige npr. terorizma, nego što će umjetnost napraviti se zbogom? Kako će se baviti njome i kako će se odnositi prema nje?

Izvedba uvijek ostaje izvedba. Njezina teatralnost je ono što je nedostatan

U T-formanceu pokušava nam se približiti iskustvo zbjige. Što nam se više ono približava, to smo svjetlije simulacije. Odnos konkurencije nije produktivan

Sedmonica zbjige priđe na drugi način. Udaljavanjem se od zbjige u odvajanje vlastitog svijeta predstave, rjeđe upravo kritiku, referentnije na tu zbjigu. Implicitna politička poruka jača je od eksplozivne, upravo zato što se eksplozivna toliko trudi staviti nas u situaciju iskustva. Situacije iskustva, međutim, ispada fika. U izvedbi je najvažnija stvarnost one izvedbene. To čine činjenice izvođača, višestručnost koja gledatelja čini kreativnim faktorom u procesu

U T-formanceu iskustvo zbjige materijalizira se u iskustvo simulacije, u Sedmonici simulacije prenosi političku poruku referentijem na zbjigu. Jedna izvedba polazi od točke realiteta i potonja je non-fika situacije, a druga polazi od točke okvira klasične kazališne predstave koja zatim radi ne tome da preuzme svoj okvir i postane politička, subverzivna itd. Ove ove izvedbe pokušavaju proizvesti strategije otpora i stvoriti drugačiju vrstu izvedbe čije odlike neće biti tuđe

U onome spektaklu koji današnja kultura primamo nudi – otnet cu Rancierovu misao o buržoaskom teatru i strategiju lutke i igre – "on je eliminirati bilo kakav element spontanosti i improvizacije, reduirati bilo kakav život spektakla na prostor u kojem se tektonski i glazba samo izvođa, u kojem se ništa ne događa, u kojem gluma i pjevač jednostavno ispunjavaju svoje uloge, a publika ih naprosto konzumira. Taj proces će se naravno ubrzavati stvarom gramofona i televizije i usluhnim menadžmentom kulture dobom za pisanju i primamo kulturnu konzumaciju" *

U drugačijoj vrsti izvedbe u Debordovom smislu, izvedbi u čije okvire potpadaju i Sedmonica i T-formance, gluma ne apuhavaju namijenjena im uloge. Nisu ono što kultura spektakla traži od njih da bude: Terorizam kao otvor? Umjetnost kao terorizam? Otpor je ono po čemu umjetnost živi i biva aktualnom. Tu kazalište može odigrati svoju (i poleđicu ulogu) na način na koji drugi mediji ne mogu. Televizija je od klasičnog kazališta preuzela strategije izvedbe (nedostatak centnog zida, uključivanje glumaca, odnosi prema tekstu kao dominantnoj komponenti), a isto tako i svijetu – enteren-

mant, le poziciju publike kao pasivno konzumenta i svrhu interakcije. Realiziraj li postoj na TV-u konzumerističkog je karaktera. Nije provokativan, već udovoljavajući. To je onaj spektakl koji publika želi gledati. Također se bini svemoćno, ali uvijek u funkciji ispunjenja svrhe spektakla. Kazalište stvara nove strategije koje preuzima od zbilje. To je povezano i sa samom natav medija: s moći medijatorne izvedbe koju ona ima nad gledateljem.

U Sedmonici publiku se stalno provode blizinom izvođača, prisutnima, interveniranjem, odučavanjem vlastaomolcu. U Trifonancu čini je se aktivnim sudonikom. Moglo bi se reći da je upravo način na koji se tretira publika ono sličkovno između izvedbe koja pripada spektaklu i izvedbe koja koristi strategije otpora. Polja borbe je upravo ono što će se vidjeti s konzumentom.

Platonov komentar o publici važniji je i definira u čemu leži teatralnost i moć pozornice. Platov Atensani, govoreći o povelji glazbe, utvrđuje kako su nekada samo privilegirani, što će reći adonari, imati pravo i kompoziciju prosuđivati glazbu koja je nastajala u unutrašnjem sustavu muzičkih zakona. Tijekom vremena, pjesnici, ljudi urođenog dara, ali neznanca glede onoga što je pravo i legitimno na području filza, "uprijetili su tuđeljske hitinane i peane dionirbima" i savorni svjedoci mještanje oblika. Tako je nastala, nekoč tih pjesnika došlo do glasa, u učenju da naučuju što je dobro a što loše u umjetnosti: drevna vladavina najboljih, aristokracija, prepuštala je mjesto zlog vladavini publike teatralizacij. "U Time teatralizacija postaje gorom daz i od demokracije, koje podiže barani nekakve pravice i forme. Atensani na još dodati: "Sv zapu sve, i svi su spremni da kažu bilo što: doba poštovanja je prošlo, doba nepoštovanja i razuzdanost je započelo."

■ Pierre S. Weber u "Theatricality as medium: La komunistiku pravila Platonovih Zakona"

U koji Theatricality as medium Samuel Weber komentira Platon: "Uspori teatralizacije potkopava jedinstvo theatra kao društvenog i političkog mjesta mješajući u njege neprovidljivu heterogenost, multiplicitet perspektiva i kakovonju glasova. Treće upitno je: kojom teatralizacija nije u publici nego u onim pjesnicima i skladateljima, 'prirodnog dara' čiji eksperimenti predstavljaju preteču neproviđenja autoriteta uspostavljenih zakona i prava. Tako sključivanje pjesnika i umjetnika iz politike ima snažno uporište u tome što im se pripisuje odgovornost za uspon teatralizacije." Ali tek – kako Atensani ironično primjećuje, njegov vlastiti argumenti su čisto vrlo teatralni, unatoč li upravo zbog njegove izvedbe prema kazalištu – subverzivna moć teatralizacije otkriva svoj istinski izvor snage. On se sastoji u sposobnosti da pomogne i rudi posvećene i institucionalizirane granice koje strukturalno polobla prostor: na primer, one kojenažavaju svega od profanog, "otat" od javnosti. Teatralnost pokazuje svoju subverzivnu moć kada napusti granicu theatra i krene lutati – ukoliko, kad se odvoji od teatra".

■ Samuel Weber: "Theatricality as medium" str. 37

Dakle, kad nadležni medij sam zavodi onem stvarima, kazališnim čudom, tom načinom fascinacijom koju je Platon i smatrao najbogatijom iz poređak.

Čega se Platon boji u kazalištu? Moć zavodljivosti. Pozornice na kojoj je svega dopušteno govoriti o svemu. Pozornica tako postaje i politička govnica, mjesto djelovanja, govora koji želi biti dio dijaloga. Citiram Helwade: "Mimoz mijenja poredak funkcije i mjesta, i tako otvara vrata onome što će Ranciere drugdje opisati kao virtualni program političkog "neodređenosti, dionirne, delegirajuću govnikačicu, poziciju deregulaciju raspodjele mjesta i vremena. Kazalište nije ništa drugo nego maštalo u kojem takav dorobit namer za funkcionalnost prostora poprima svoj nagledljiviji oblik. Kao zaštitu od takve razuzdane improvizacije, Platon predlaže konvencionalnu izvedbu i disciplinu." "Dakle, izvedbu u kojoj bi ona što je dopušteno bilo strogo određeno, bez kakve mogućnosti odskakanja. Platon zahtjeva učenje apertnosti i improvizacije, priznajući krute pravila.

■ T. U. Peter Helwade: "Staging equality On Ranciere's Theatricality" str. 2

Sedmonica protiv Tebe i Trifonancu preispituju i mijenjaju upravo ona pravila koja ukidaju slobodu kreacije autora: bilo kao izvođača, bilo kao redatelja. U Sedmonici se strategije običuju u odnosu prema tekstu, prema narativnom totalitetu, poziciju izvođača koji je "negdje između", u području između publici, u organizaciji mjesta izvedbe, prouzrokuju i kritiziraju elemente spektakla i do.

U Trifonancu su te strategije maše postavljajući vlastitih pravila. Gledatelje se postavlja u igru u simulaciju, u svakom slučaju u sustav u kojem oni more djelovati unutar datih mu izbora – dakle on bini improvizira, on je, jednom riječju, sam izvođač. Onaj kojega na početku percipiramo kao izvođača postaje moderator izvedbe, to smo mi. Sudonici u igri.

Publika u toj drugačjoj izvedbi dakle ne može biti ona separirana i izolirana publika kao kod Deboni dovaj društva spektakla. Komunikacija je obicajna. Dopušta publici da promijeni poziciju: učiniti komunikaciju obicajnom omekšavanjem i ukidanjem rampi od načina na koji se to čini u Sedmonici do totalne imitativnosti, gdje je publika izvođač, kao u Trifonancu, znači umjetnik izvedbu u polje same u polje govnika i to većom poloblačak. koristeći upravo ono čega se Platon u teatru i boji – moć zavodljivosti, koje opterećuje i omogućuje odstupanje od pravila. Takvo kazalište može uprirediti. Odrzati, jer njegova osnova nije tupa i dopušteno joj je vezati se po koži. U on spektaklu i koji Drava postaje Spektakl, otkriva vid teatra funkcionira kao teatralno čini – subverzivna, političan i izv. Ovisje ovisno prianje koje je situativno efikasne – iskustvo simulacije koja se zeli prikazati običom i iskustvo "ne-zbilje" koje proizvodi teatralnost što nadležni medij?



Marina Abramović/Ulay

(ARTISTIC) STRATEGIES OF RESISTANCE

Lana Sand

Translated from the Croatian by Manna Miladenov

How can a performance be political? What does it mean to express resistance in the theatre? What are the respective contexts of the Western and of our theatre?

I will discuss these questions in connection with two performances, which partly share their team of authors: *Seven Against Thebes* by Oliver Frijć and *T-Formance* by B. Šeperović and O. Frijć

Back in the 1970s, Guy Debord called this era of modernity an era of the spectacle, although he was not referring to theatre, and described the modern society as one characterized primarily by consumerism and a dulled edge of criticism. Suppression of reality and politicalness is present both in the consumption and the production of goods; those who produce them do it in such a way that they keep those who consume them in a state of apathic consumption, of addiction to the spectacle, to the appearance of life that goes so far as to turn the spectacle into (all) that they desire, carefully avoiding those forms of communication that might invoke some reality in the dialogue. The system produces its goods so that the society might consume them and live in a state of happy intoxication with the spectacle, which statement is not applicable only to the production of goods, but also to the production of art.

"The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation. The spectacle is not a collection of images, rather, it is a social relationship between people that is mediated by images... In all its specific manifestations – news or propaganda, advertising or the actual consumption of entertainment – the spectacle epitomizes the prevailing model of social life. The attitude that it demands in principle is the same passive acceptance that it has already secured by means of its seeming uncontroversiality, and indeed by its monopolization of the realm of appearances. The spectacle proclaims the predominance of appearances and asserts that all human life, which is to say all social life, is mere appearance. But any critique capable of apprehending the spectacle's essential character must expose it as a visible negation of life."¹

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (trans. by Donald Nicholson-Smith) (New York: Zone Books, 1991) pp. 12-13, 16 and 14.

Applying the above-quoted paragraph to the theatre and the media in general, we may conclude that by expanding and establishing its positions of power, the spectacle has not only created a model of power, but also a model of performance. In the appendix to his book, Debord has warned that the generations that may read it in the future will be raised and bred on the spectacle, not knowing any alternatives or resistance. The real power of the spectacle today consists in the fact that it is becoming the only thing possible, since the memory of those people who still remembered the alternative has gradually vanished. The audience as the consumer of that spectacle is used to demanding always a new spectacle, a new appearance of life. The theatre of today often reflects a culture of dulled edges, a stage that barely means anything to anyone, a message that is no longer there, since the spectacle seeks to turn communication into something one-sided and consumerist. The spectator consumes the appearance of life for the sake of entertainment, while the entertainment produces further entertainment, and so on, eternally.

What relates the performances of *T-Formance* and *Seven Against Thebes* are their different strategies in resisting a performance and a different theatre, which seeks to express resistance and to sharpen the message of its stage.

In *Seven Against Thebes*, Frijć has achieved subversiveness precisely by playing with the elements of the performance and the society that he is criticizing, thus producing a political, anti-war message. The piece is based on two plays, Aeschylus's *Seven against Thebes* and *Bomboland* by Efrida Jelenc, but the text never becomes the dominant element of performance, serving instead as a stock of motifs that are treated and filtered by the director and the performers, which substitutes the usual representativity of the text. Thus, the performers almost carry out their roles, which are multiple and alternating throughout the show, instead of letting themselves be carried into them. They do not become their roles; they are in between themselves and their characters. The stage is practically a podium, surrounded by the audience from three sides; the performers' bodies can almost be touched, since the boundary between the audience and the performer has become more transient and softer. The audience is provoked by questions; it is not allowed to remain passive or anonymous. The events are simultaneous and the texts are intertwined, but it becomes irrelevant, since the case makes it impossible to understand them fully, while sequences from Aeschylus's text are interpreted with elements from the tale of the three little pigs, which becomes a separate sequence in which the house that is blown away by the bad wolf becomes the cluster of Theban gates, made in such a way that they remind of the warriors' coffins and then blown away in the war just as they do in the tale, symbolically and also literally, in the performance. Technically speaking, the main feature of the show is its apparent chaos, which is actually a well-reflected and controlled mechanism combining physical fitness of the performer and the blending of apparently unblendable sequences into an entity. In fact, the show is thoroughly choreographed and the bodies fulfil their tasks with precision and consistency; they sing, dance, crawl under the tables, climb, and fall. What may seem as the "a-bis-of-everything" method on the outset soon turns out to be a technically masterful body, a well-considered and organized unity assembled from pieces of apparent chaos and performed in a funous rhythm. The impression of chaos is



Performance

produced with the aim of using the very methods of spectacle and ironizing them with a critical intention, for the sake of producing a political message. Frijó's aim in this case is to achieve that other type of performance, which is related to the spectacle insofar as it uses its symbolism and its scenography in order to indicate its diversity and detachment from it, to reinforce and criticize it.

On this sort of strategy of creating the material with respect to a social reality, J. Ams and S. Sesse have written the following in an article published in *Maska* journal: "Subversive affirmation is an artistic/political tactic that allows artists/activists to take part in certain social, political, or economic discourses and to affirm, appropriate, or consume them while simultaneously undermining them. It is characterized precisely by the fact that with affirmation there simultaneously occurs a distancing from, or revelation of, what is being affirmed. In subversive affirmation there is always a surplus which destabilizes affirmation and turns it into its opposite."²

In *Seven Against Thebes*, such affirmation can be taken as the unbroken thread, the sign of consistency in performance. Frijó turns the theatre that must entertain upside down by firing with it and overemphasizing its methods, thus obtaining a theatre that provokes, questions, confuses – or at least distances itself and promotes the otherness of its rules of production.

In this way, the chorus sequences become songs in which the "chorus" of eight performers dances to the Studio 54 music. The table serves as a stage/podium on which the stars climb like in some sort of musical theatre, but only to push their back, for example. The role of Daria Lónino adopts the iconog-

² Joke Ams and Selva Sesse, "Subversive Affirmation: On Mimicry as a Strategy of Resistance," *Maska* 96/99 (2009).



reply of Marylin Monroe. A disco-ball is turning above the chorus dancing in costume unison like on a pop concert, chanting the ancient verses. Organic female moans with idyllic musical background and the Croatian popular song I Will Not Beg for Love carry the antiwar message of the Seven. Even though the spectators would prefer to fill themselves into peace and anonymity of the auditorium just like the Debordian audience of the spectacle, they are not allowed to do so, at least not completely. They are asked questions, required to answer, forced into a dialogue. At one moment, the performers throw a white sheet over a part of the audience, thus completely obstructing their view of the stage as if they were saying – the message exists beyond the audience.”

I. Arns and S. Sasse have linked the roots of the term subversive affirmation to the theatre practice that has spread from Eastern Europe to the West, where it established itself and expanded into other domains, such as media activism. In Eastern Europe, such strategies were linked to the social and political system and generally implied resistance against the repressive systems, in which the boundaries between what should or shouldn't be said were very strong. Today, after the collapse of the totalitarian systems, when the world is practically ruled by the capitalist system of production in which, as Debord writes, "goods" are no longer distinguishable from "commodities", we are facing a situation, according to Arns and Sasse, "where everything (and thus nothing) can be said. The culture industry manages to co-opt and appropriate even the most critical viewpoints and render them ineffective. In both contexts, critical distance (an 'outside') proves to be an impossible or inadequate position. In this situation brought about by the strategy of total recovery and appropriation of critical viewpoints by the dominant political and economic systems, it is rather the viral stealth tactics of subversive affirmation that still seem to hold a potential for resistance.”

3. Inka Arns and Sylvia Sasse: "Subversive Affirmation: On Mimicry as a Strategy of Resistance" *Mimic* 06/09 (2006)

Frijo's stage changes both the relationship with the spectator and the position of the performer. The point at which the link with the original texts is taking place, though symbolic rather than literal, is precisely the anti-war message of the Seven, which becomes ever more tangible as the performance is brought to its close, eventually culminating in Antigone's monologue, spoken on an orange missile. That moment rounds up the significance of the show, since it represents the pinnacle of its idea: the anti-war message that is applicable to modernity, the message that becomes universal and the point in which Aeschylus's text is re-actualised.

How is the same problem of art, reality, and the spectacle treated in T4ormance?

Unlike the Seven, which realises its politicalness in an apparently conventional form, but then achieves a subversiveness within that form by transposing the model into actuality, T4ormance has resorted to a different form, that of simulation and game. The problem is laid bare. Two diametrically opposite points are set: art and reality or, to put it more precisely – terrorism and the spectator in the position of experiencing reality. In T4ormance, the spectator is brought into the position of choice, which is real in the performance, but apparent in the reality. The performance is a simulation and it seeks to create an experience of reality within itself. It asks the question of how art can ever be political and subversive beside terrorism as an artistic act per excellence? This question does not miss the point, in the era of spectacle, there is a parallelism of terrorism and these two phenomena overlap – for terrorism is quite spectacular. To be political and to be subversive with respect to the spectacle in a broader sense means precisely terrorism – acting through reality. Can art be efficient at all in such a context? Where is the sphere of its power?

The 60s and the 70s are well behind us, the time of omnipresent politicalness is over. There is nothing especially subversive now in the performer slapping our faces with the reality. In the sense in which they functioned thirty years ago, performance and happening have lost their edge. The era of spectacle has made everything permissible. Nothing is so subversive or truly performatively powerful that it could act upon the audience as the expression of (formerly) political resistance. Today, terrorism is the truly subversive form, it has all the elements of spectacularity, all the elements of performance, and many elements of a frighteningly real Big Brother (let us recall the bombs on the Madrid railway, the airplanes crashing into the WTC on 9/11, the attacks on Bali, and the video messages in which the terrorists addressed the public).

T4ormance seeks to realise its position with respect to the world by adopting the strategy that we may compare to the subversive affirmation used by Frijo in his Seven. T4ormance does it by offering the simulation of two systems to the spectator: democracy as the prevailing global system and terrorism as global anarchy, an expression of subversiveness and politicalness. The spectator is brought into the position of truly having to decide about something. T4ormance is more like an interactive game than a performance, especially since there are no performers in it, but rather moderators of performance. We are making important decisions: the first is whether we shall enter the space of the performance, since a part of the audience remains outside, the second is whether we shall watch it passively, the third is about the way we shall move around space with respect to the segments of the game, whether we shall fire the gun at the performer, give a contribution for a boy wounded in the deserts of the Middle East, or build skyscrapers out of toy blocks and then crush airplanes into them in order to

gen additional points. All that inevitably reminds us of the computer game of *PlayStation*: the concept is a simulation of reality.

But there is a problem precisely in that field of simulation. T-formance persistently claims that art stands no chance against the reality since, however real the performer is before the audience, all that he can do is still fake, an appearance of life and experience rather than life and experience as such. Therefore, T-formance gives us an experience, but one that functions as a diminutive of the real experience, and that makes it trivial. It is precisely by referring to the simulation of reality that we are becoming aware of the fact that it is, in fact, a simulation. At the close of the performance, there is even a bomb exploding in the lap of one of the "visitors." Yet the bomb is not real. Which makes the whole thing T-formance insists upon seem a little out of place, since the real question is not whether art has any sense with respect to the reality, e.g. terrorism, but what art will do with the reality. How will art treat the reality and relate to it?

Performance will always remain performance. Its theatricality is what will prevail.

T-formance seeks to bring the experience of reality closer to us. But the closer it gets, the more aware we are becoming of the simulation. This competitive relationship is unproductive.

Seven against Thebes approaches the reality in a different way. By detaching itself from the reality in running its own world of performance, it expresses nothing else than criticism or reference to that reality. The implicit political message is stronger than the explicit one precisely because the latter tries so hard to put us into the situation of experience. This situation of experience, however, turns out to be fake. In the performance, the most powerful reality is the performative, physical fact of the performer the multiplicity of meaning that turns the spectator into a creative factor in the process.

In T-formance, the experience of reality is materialized into the experience of simulation, while in Seven against Thebes the simulation carries a political message by referring to the reality. Whereas the first performance takes its starting point in the reality and a potentially non-fake situation, the second starts from the framework of a classical theatre play and then seeks to overcome its framework and become political, subversive, etc. Both of them are striving to produce strategies of resistance and to create a different type of performance, with an edge that will be everything but dull.

In the spectacle that today's culture is mostly offering – I shall quote Rancière and his thought on the bourgeois theatre and the strategy of broad and crises – "the goal is to eliminate any element of spontaneity or improvisation, to reduce every *levé de spectacle* to a space in which texts or music are merely performed, in which 'nothing happens, in which actors or singers simply execute their roles and their audiences simply consume them.' The process will accelerate, of course, with the subsequent inventions of the gramophone and television and the attendant management of culture as a commodity for passive and primarily domestic consumption."⁴

In that different type of performance – in a Debordian sense – the type that includes both Seven against Thebes and T-formance, actors do not fulfil the given roles. They are not what the culture of spectacle requires them to be. Is it terrorism as resistance? Art as terrorism? Resistance is what makes art live and be topical. Theatre can play its role (even political) there in a way in which other media cannot. Television has taken over its strategies of performance from the classical theatre (the lack of the fourth wall, the impersonation of characters, the relationship towards the text as the dominant element, as well as its aim – entertainment – and the position of the audience, which is passively consuming it for the sake of that entertainment). The reality that exists on TV is consumerist in its character. It is appealing rather than provoking. It is the spectacle that the audience wants to see. It is also concerned with the reality, but always in the function of fulfilling the aim of the spectacle. The theatre creates new strategies, which it is taking over from the reality. This is linked to the very nature of the medium, with the power that non-mediatized performance exerts over the spectator.

In Seven against Thebes, the audience is constantly provoked by the proximity of the performers, by their questions, interventions, defamiliarizations, ambiguities. In T-formance, it is turned into an active participant. One might say that it is precisely the way of treating the audience that makes the difference between a performance that can be classified as spectacle and that which employs the strategies of resistance. The field of combat is precisely what will be done with the consumer.

Plato's commentary on the audience is visionary and defines what actually constitutes the theatricality and the power of the stage. Speaking of the history of music, Plato's *Athensians* state that in former times only the privileged, which is to say the educated, had the right and the competence to evaluate music, which was created in the well-ordered system of musical laws. "Afterward, in the course of time, an unmusical license set in with the appearance of poets who were men of native genius, but ignorant of what is right and legitimate in the realm of the Muses. Possessed by a heroic and unfulfilled lust for pleasure, they contaminated laments with hymns and poems with dithyrambs – and created a universal confusion of the forms... Thus our once silent audiences have found a voice in the

4. Peter Hallward, *Staging Society: On Rancière's Theatreology*, New Left Review 37 (Jan/Feb 2006), p. 119.

person that they understand what is good and bad in art, the old sovereignty of the best, anocracy has given way to an evil 'sovereignty of the audience, a theocracy'." In this way theocracy became even worse than democracy, which respected at least some boundaries and forms. The Athenian concludes "Everybody knows everything, and is ready to say anything: the age of reverence is gone, and the age of irreverence and licentiousness has begun."⁶

In his book on *Theatricality as Medium*, Samuel Weber comments upon Plato in the following words:

"The rise of theocracy subverts and perverts the unity of the *theatron* as a social and political site by introducing an irreducible and unpredictable heterogeneity, a multiplicity of perspectives and a cacophony of voices. It should be remembered, however, that theocracy does not originate in the audience but rather in those poets and composers 'of native genius' whose experimentation sets the fearful precedent of undermining the authority of established rules and laws. Thus the exclusion of the poets and artists from the polis finds powerful support in the responsibility for the rise of theocracy attributed to them here. But it is only in the second passage, or scene – since, as the Athenian himself notes ironically, his own arguments are themselves often quite theatrical, despite (or because of) his aversion to theatrical spectacle – that the subversive force of theocracy reveals its true resource. This consists in the power to move and disrupt the consecrated and institutionalized boundaries that structure political space: those, for instance, that separate the sacred from the profane, the *Daimon* from the public. Theatricality demonstrates its subversive power when it forges the confines of the *theatron* and begins to wander, when, in short, it separates itself from theater."⁷ To surpass the medium itself, to seduce with the *thymos*, the miracle of the theatre, that powerful fascination that Plato considered extremely dangerous for the order

What did Plato fear in the theatre? The power of seduction. The stage on which anyone can talk about anything. The stage that has also become a political platform, the place of action or the speech that wants to act, to do things. Let me quote Peter Hallward: "Mimesis confounds the order of function and place, and thus opens the door to what Rancine will elsewhere describe as the virtual programme of politics as such: 'the indetermination of identities, the delegitimation of speaking positions, the delegitimation of divisions of space and time.' Theatre is nothing other than the place in which such vicious indifference to functional place takes on its most seductive shape. As a bulwark against this disorderly improvisation, Plato proposes the choreographed performance of communal unity and discipline."⁸ Therefore, a performance where the permissible would be strictly defined, with no possibility of variance. Plato calls for the abolition of spontaneity and improvisation, establishing rigid rules instead.

Seven against Thales and T-formance question and change precisely those rules that reduce the author's freedom of creation, be it the performer or the director. In Seven, these strategies are revealed in its relationship towards the text, the narrative totality, the position of the performer – who is always "somewhere in between" – the attitude towards the audience, the organization of the place, the adoption and criticism of the elements of spectacle, etc.

In T-formance, these strategies mean establishing one's own rules. The spectator is brought into the game or the simulation, in any case a system in which he or she must act within the given choices – by choosing and improvising, he or she becomes, to put it briefly, a performer. The one that is really perceived as the performer becomes the moderator. Performance, it is us. Participants in the game.

This means that the audience in such a different performance cannot be separated and isolated as in the Deborian society of the spectacle. The communication flows in both directions. To allow the audience to change the position, to make the communication mutual by softening or abolishing this ramp, be it in the way it is done in Seven or by absolute interactivity, where the audience is turned into the performer, as in T-formance, means allocating the performance from the field of silence into the field of speech platform (mostly political) and using precisely that which Plato feared most in the theatre – the power of seduction, which justifies and enables deviation from the rules. Such theatre can even endanger the State, since its edge is not dull and it is allowed to cut the skin. In the era of spectacle, in which the State has itself become a Spectacle, this type of theatre functions as a terrorist act – subversive, political and alive. The question remains which experience is more efficient – the experience of simulation, which tries to feign reality, or the experience of "non-reality", which produces theatricality that surpasses the medium?

⁶ Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2006), pp. 32-33 and 24, with the consultation of Plato's *Lysis*, 200-201a.

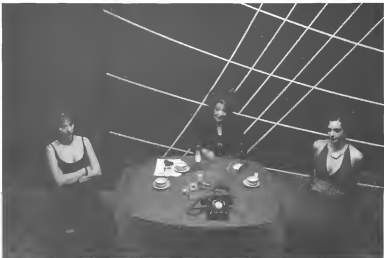
⁷ Ibidem, pp. 30-31.

⁸ Peter Hallward, "Staging Equality: On Rancine's *Theatrocracy*," *New Left Review* 37 (Jan/Feb 2005), pp. 113-4.

Slučaj &TD

Gospođice Rajković, puno prije
geopolitike bilo je kazalište

Igor Ružić



Goranovica-Pek

Pune, dvije godine i čitavi životnici. Kvalitetsniji život je, čini mi se, ovaj Teatar &TD, koj je podosta daleko domaću javnost, osim što ovi ljubitelji nisu za kazališta ali i pitanja kulturne ponuke, raznih atrakcija, želja, potreba i uobičaj. Iako je u međuvremenu barem prvo dovođen, on još nije i ne može biti uspijen u anketi hrvatskoga glumata kao uspjeh, nego tek kao najavljivač, početak neminovnog procesa. Zapravo, na ovom mjestu, ali bitno, porajda, simbolikom i odajem u kolektivnoj memoriji zrečenom primjeru, već i samo započinje tog procesa predstavlja pravi uspjeh, jer je boja polovica hrvatskog glumata naoklon smogla snage i hrvatske upušte se u borbu s institucionalnom i nastupom malomnom javnosti.

Moda i paradoksalno, stoga Teatar &TD vidno je od samog &TD-a, ali zahvala bit hrvatskog Teatra, i uspio je kazalište u Savičkoj 25 ponovno najavljivač promjena, bez kad, onda kad je među prvima u ovom djelu svijeta igrao dramsku zvjeranu.

Od jeseni 2004. kad je na mjesto pomoćnice ravnatelja Studentskog centra zadužene za kulturu došla dramaturginja Ninkica Rajković s novim, aditativno obogaćenim i sadržajno bogatim programom nazvanom Kulturna promjena, s jednim predstavljanim organizacijom, zahvalom manifestacijom Velešajam kulturne, ustajeni odnos u Savičkoj 25 više nje mogu ostati onak kakvi su bili. Organizacijski strukturalno i programski uspjehi manifestacija, gdje su stigli desetljećima d'žanite pobojje i razredom Teatra &TD koj je ravnatelj pak, barem delikativno podlegao četverogodišnjem mandatu, počeo se mijenjati, ali ne bez otpora. Rječki su, odmah prihvatili mogućnost da Saviška 25 – o koji je u međuvremenu objavljen i knjiga koju je talovao ja, zupina arhitektonske, urbane i druge, glazbene, kazališne, novokazališne, plesne, a i polotocke povjesti, već odavno zaležala – ponovno postane tajno mjesto koje studentima ne znači tek menu i student servis, kazališnoj publici, repertoar slobod ostalom predikom kazalištima, a likovnoj i glazbenoj niti to. Tijekom dvije i pol godine na tome je dosta napravljen, uz poneku prvu, ako puno nerazumijevanja i obajničkog držanja sračunanih postaja u sustavu koj se usudvao polako kao što je i Francušu pavičion nakadašnjeg Zagrebačkog zbora samo oskoda da ga konačno nekako zupiti (podat Njemačkog) li da se jednostavno preda grantiraju, tako da svi mogu odmahiti.

Iza današnjeg hrvatskog se glumata prilo kako to slovenskom tako dobro sla, pritom zadržavajući činjenicu da je jedan Tomaz Pandur, ne službano uspijen za primjer, postao tajvinski. Dvama jednog od nacionalnih kazališta s manje od trideset godina, što je u dirljivoj odmici perspektive upravo nez-

malivo. S druge strane, nije istina da i domaća kazališna povijest nije samo stihovna služba, jer jedini institucionalni pomak nije bio onaj kad je Branko Gavella u svojim već poznato godinama sudjelovao u osnivanju kazališta koje se danas zove njegovim imenom, niti su s druge strane samo Histrioni bili vesjelice koje se odlučili krenuti svijetom, dvaminstucionalnim putom. Nema, zabavljajući se da je i takozvano dlatno vještice Teatra &TD Vlasara Župić započelo s njim također kao osobom od dvadesetak i nešto godina, koji se iz vesne pjesničke kritike odlučio baciti u okrutnu priklisu kazališne proizvodnje. Nalazi drubljim modelom kazališne organizacije i nativno hrvatskim repertoarnim odбором Župić je igrao na tamnoj granici između povlađivanja i zabrane. Znao je kad te i političke pravokloze (pak, i među upravo zato, njegova je vještice u subjektivnom i opmatičnom domaćem kazališnom pomorcu onda kasnije kao legenda i tako zabavljeno kao konkretni plan i program koji se u zblij nje do kraja ponovilo. No, Župić je iz sve probleme koje je imao, čak funkcionirao u drugim vremenima, pa su poneka zabrana i priprema zabranom na vrticu samo pojačale pozitivan dojam tog "njegovog &TD-a". Danas je pak sustav na mogućnost promjene koju je napravio Nataša Rajković, ali i opet im su radnici koji su gotovo volonterski pristupili "mjenjanju sustava ustati" reagirao je drubljice sukolito trinitrogasnoj novopu svjetni ne čuvajući toliko ideološke koliko svjetovne pozicije, ali i gotovo isto argumentom o "neiskustvu i amaterizmu" koj "prijei undrenjem jedne legende zagrebackog i hrvatskog kazališta. Jedan od takvih politika bio je i političara Petrica Žil spasi Teatra &TD, jedne od starijih i manje inteligentnih akcija hrvatskog glumišta u posljednjih nekoliko desetljeća.

Ponovno se dakle povijest ponovila, ali drubljim, navodno suvremenijim sredstvima. Problem je jednolično i tome što se ta povijest tako zabavljala i da je uvijek ostajevu onih novi i mlađi, dok se sukolito ta povijest prihvaćaju da je jedino njihov iskustvo bio onaj prvi, i sam se stama, u međuvremenu zabavljano svijesti o skratku, trude samo svoj skratku, star nekoliko desetaka godina, zaštititi kao model. Nažalost, nije to nista novo, princip je isti i već toliko puta viđen. Problem je samo u tome što je domaća kultura pomalo zabavljala taj princip, okostala taliva jer na mogući se događi promjene jer ne pripušta blizu nekoga što bi je moglo ponuđiti znalo.

Kad se nasljeđe prevoni u breme, kad avergenda postane okamerijera ili se samo pokaze u svojoj bi nasljedničkom i čak i anilavandničkom, suaniv, čak i ako je imao nejaknu mogućnost otvornosti, postaje zavisen poput onog zvan kojeg je, uglavnom hvaljen, nastao. Upravo je nevjerojatno inkakativna zgoda kad je u jednoj od zuteh raspisa o budućnosti &TD-a, dugogodišnje popsejivinepopsejani dramatiar Teatra &TD, Mladen Marčić, pristupio nika kozmistička nagnuza repertoara institucionalnih kazališta novijem, radikalnijem rukopisu kao argument za skraćivanje &TD-a u prosjek. Njegova rečenica "Nakon što je Borut Šeparović ušao u HNK a komedom Sarah Kane, program Teatra &TD treba bi tradicionalistički" samo je jedna u nizu sličnih neopćitnosti. Takvo je i činjenica da je u uopćitne vještice prva kultura promjene repertoar tog kazališta razlikovao na tekstovima Nikole Kolade koji se ne pogubne posljedice atotobnoevropske tradicije, dok je baš upravo kazališta bile one koje se trinitroje, pa i onaj ritmiko: "mnogo prijeje vlasti i tako stameno opirala. Pored već notornog izostanka prave tradicije u domaćem kazalištu, imamo i javni rasgovor oko &TD-a samo su pokazali i kako se zapravo promijeni domaći repertoar. Nema, kad je s jedne strane željama teksta, a s druge strane svjetloske uspješnice koje onako nastu kao gylve posle kula, pogotovo ako su s izobila Europe pa još i podvedene pod odjek takozvanog vjla nove europske drame o devedesetih, teče bilo kakav iskustvo nje moguć jer imao vodila oskolne smedu ta dva ne dobita različe pole. Kad se takva dramaturška odluka još spoj s izvedbenom i redateljskom impotencijom, rezultat je uglavnom, čast izdučima, ono što je &TD radio posljednjih nekoliko godina prije dolaska Kulture promjene. U tom smislu je i zahtjev za prethranjenim &TD-a u predjko kazalište sasvim logičan i legitim, pa nije čudno da su mnogi zaginji taj marica, od medija preko publike do vjetro. Znakovito je da pritom nista bolje nisu reagirali ni kazalištarji, ni ne samo oni uključeni u institucije i institucionalni što u Hrvatskoj znati, je tebi – ti meni i sustav nametne ne usluge umjesto ideja.

U protekli dvije i pol godina, htjela to skulturna kritika priznati ili ne, Teatar &TD doživio je neiskustvom i produkcijskom planu kreativni procvat gotovo nespojiv s stvaranjemim inihstrukcijskim taksijskom pomoćnicu koje mu je nametnula nova organizacija, nastala u vidu nekui drugih i mlađih. Upravo nevjerojatna kolobna produkcija, koja se u &TD-u i ostalim piscovima događa u nekim samo neizvornoj kazališnoj, stani razumijevim nastatima, pokazala je čak i sumnjivima koliko je zapravo dubok taj izmetid institucionalnog domaćeg kazališta i onih koj zista mede svetar samo zato što smetaju da ga treba riditi i da se baš oni pozivaju da ga rade. U svojim sujek neobitnim skupima, Nataša Lučević kao jedna od njih već godinama i manjim i većim skupnjim čunosti i vidljivak, ali bez ikakvog odzika, uporno bih da je najveći problem hrvatskog kazališta to što je samo sebe zamijenio sa svojim publikom, te da najveće igra samoame tebi, pod pretpostavkom da se još uopće igra kazalište. U toj igri igraju i kazalištu kazališta, znaka je grenadna reakcija, kad Miro Kovač HNK gade jeima u kad se u njemu fitovno potuku Tomislav Gotovac i Miran Kuroshio, neželjost i dalje samo kaplica na fozadi koju osuje prvo svrta i prve dolazice Ministarstva kulture i Grada, dok toj istoj instituciji povremeno predstavlja Eurokasa služba neželjost tek kao uspješna legitimacija pluralizma, srpske i poestike, pa čak i političke otvornosti. U tom je segmentu tako svako iznenaditi prodor nitiproducijskog u produkciji, čak i kad je ne primjer njeđ o gostovanju bečkog Burgtheatera, jednake simbolizacije snage kao kad se ista inihstrukciura umjetnijske za sveđuđu akademiju njeđe polidomni sponke, prezentaciju nove inop posuda i za već zabavljanoj Goe-nibal. Nema bitne razlike, HNK je pritom samo jedan među njima i najglašće problem samo zbog svoje



semblićke teme, no na drugu ruku nije ni s čistim pozamašnim zvučnim i vizualnim. Na primjer, onaj Gavelinac koji se barama, pa čak i u sjecanjima današnjih generacija već odavno odjedineo i likom osimnaje kao vizualni znakom koji vide mladi nekomunista pokušava obrediti od zabornosti dok se svedobno upravo tekovom baletinsko-epimendičkom prakskom, kao i repertoarnom i kazališnom polo-
kom, upravo zakopavi u zaborav

Nimalo slučajno: otk se institucionalni Zagrebački plesni centar gradi punom parom već toliko dugo da javnosti, barem onu stručno zainteresiranu, treba podsećati koja mu je ideja: meoavite zaigravica pla-
sma sora već je priznala Teatar &TD i SC neslužbenim plesnim centrom. Isti jeptan onaj dobivaju i plesnici i koreografi te mladi nedašnji koji bi inače trebali okupati svoju šanku sve dok ne pređu granicu kad se švengiraju iz glava protiv u statumi simbol u predjelu pupka. Neki ljudi su otuđi, neki su otu-
di, ali došlo je mnogo novih: Anica Tomic, Oliver Frija i Miran Kusićani; samo su neki od onih koji su došli i u tu kategoriju mogu se upisati. Branko Brezovic kao i Damir Bartol Indol, svoi od prvih na svoj način ne pripadaju krugu onih koji dolaze. Isto zbog minulog neda i preopadajućih godina služba na prikladno li odabirana margina, ali pak zbog toga što su tako "marginalni" kalendar djelom i večnom i gradski u Savskoj 25. Ivoa Buljan, barem dramaturg u vrijeme razmatračkog mandata Mimi Gatovac je među onima koji su, uvećno rečeno, ostali: iako je neč o nastupid mladeni skupini: njezin je učinak ne-
prezentativan kao pomak u razmišljanju o repertoaru, ali i o kazalištu samom: o njegovoj strukturi, po-
trebama i mogućnostima. Umjesto ansambla radi se s grupama okupljenim po projektu: umesto igra-
ne u sigurno ja estetskom i produkcijskom smislu, ponovno se ustaje na eksperimentu, koji može
podaci ili gotovo nikad ne postaje. Eticnost i političnost odlikuje sve produkcije od Brezovica
i Vilić, Indesovog Kineskog vilića i Vukovca, preko Buljanovog Boka, Frijovog Sedmonog protiv Tebe i
Gospodice Rice, puno prije geopolitičke bila je glazba do limitirane glasa Anice Tomic i Jekine Kovačić
i Kusićanovog Šad kad je komunistički mrtav, mislivo je preostao, bez obzira na njihove estetske do-
metne, pogotovo one što ih prosuđuje prinosno zbjena dnevnih kritika, koje se i kad zeli i može nešto
neć moći služiti frakama u haiku formi, ali pak publika s već odavno, ne sasvim bez svoje drutje, stro-
žanim kriterijima i interesima

U takvom je rasporedu snaga promjena struktura upravljanja i vođena Teatar &TD, ali ne samo njega
nego: svakog sektora kulture. Studentski centar, a priori dokazana kao upad starih grabežljivaca u to-
plo gradao neopetiti vlasti i neizvjesnosti. Polagan ali nepošto mima predaja vlasti same je po sebi svo-
jevrsna kronika skandala, nekada, nemoguć estetskih ali zato vrlo otuđi od hominem argumenta pa i
poribih igara: potporeplena bitka za opasnost sistema koji više ne može postojati: dani ne slavnim
adresama gradskih kazališnih institucija. U cijeloj arlen posebno je indikativna epizoda kad je
navodno otk: od strane tadašnjih vlasti odbijeno razmišljanje o odgovoru Teatar &TD u kompleksu SC-a: odnosno
njegovim prihvaćanjima i još jedno gradsko kazalište. Upravo je to najveća pogreška koja se može do-
goditi, ali na sreću nije: iako prosuđivanje kvalitete cjelokupnog hrvatskog repertoara nije imalo jedno-
stavan rezultat, najveća kvaliteta Teatar &TD nije njegova povijest: nego programski linija koje nudi, ali
naravno ne prije: mogućnost pogreške: dok svi ostali kazališni subjekti u tom smislu već nominalno
pogotovo trošnim zakonitostima, što se uoput bude rečeno: najbolje vidi na primjeru Zagrebačkog kazališta
mladih bez obzira na njegove uspjehne koje povremeno kompromitiraju i s kvalitetom

Ne pitanje o budućem ili mogućem programu i profilu Teatar &TD zato je najjednostavnije odgovoriti
na zgd negat onim, ali za budućnost kazališta – dak i onog koji se naziva srednjom strujom – ego-
stencijski bežim: serokopije. Savska 25 treba postati: što djelomično već: jašt: mjestom koje poziva
prizna: udomljiva, produžena i potpomaga: pa i onim vidljivima one projekte koji otaju iz vitura gradskih
kazališta. Drugim rečima, parafraziranjem davne večne rukovode koju je Gordana Vrhak jednom bacila
u lice domaći kazališnom etabliranom repertoaru Teatar &TD znao bi biti mišle hrvatske kazališne
garnet: koliko god to utopijom zvučalo. Osim toga, ne treba imati iluzija i od današnjih otpadnika ne
održavati ulazak u etabliranost: ali bez nasljedne mladosti, drskosti i slavi: njihov bi kašniti još bio ep-
igonstvo bez pokreta. Upravo zato bi pametan: za vlastitu budućnost zainteresiran ministarstvo morao
podizati ovakvu vrstu organizacije, pogotovo zato što je dobiva za mala programska sredstva i mi-
krolovm ulaganjima u prostor, jer je Savska 25 već tu: zajedno s MM Centrom, Galenjom SC, dvije dvora-
ne Teatar &TD: kinom SC i svim prostorima između koji samo čekaju da ih se "napravi"

Prostor slobode Teatar &TD zadržati je donijeli i činjenicom da djeluje u sklopu Sveučilišta i pod in-
gerencijom Ministarstva znanosti, što kazališna i dnevna druga usmjerenja aktivnosti u SC-u savije i u
svojem drušću: bino-mitirno gaibante, ali, što je još važnije: s rasloženim njezinim shema. Drugim
rečima, dok Ministarstvo kulture i Grad: koji doduše sudjeluju u &TD-ovim programskim sredstvima
od kaza sta običuju vlastiti prihodi i prijeti otkazom svakom naručitelju koji godnu zavrti u minutu (kao
je glasila čuvena rečenica prvog čovjaka zagrebačke vlasti zaduženog za kulturu: obrazovanje: sport
vlasti u SC-a od njega običuju nešto drugo – zadovoljenje potreba studentske populacije. U te potre-
be: ponad prehrane i smještaja: uopit kultura: koliko god bi formulacija zvučala kao nasljedena iz starih
sistema: nije ni u tom sistemu već sve bilo toliko loše. A studentske kulture nije i ne može biti stila kao
one građanska: iako kad nas još nije došlo do toga da nestane i zaključuju nekoliko nedova u gledalstvu
kako bi proširili svoju ponudu i kazališnom predstavom, repertoar Teatar &TD na svoje još tek sino-
viri za dobar provod i ugodnu večer. Posljed, dem-toga, u Zagrebu i Hrvatskoj sasvim dovoljan broj
kazališta oje produkcije mogu biti: apertur i deseti.









Teatar &TD u svojoj bogatoj povijesti bio je najavljuje promjena diskusa o strukturnom i organizacijskom smislu. Naime, njegov ansambl, za koji je javnost ojednako bila tako zebrična, nakon što je je servisirao neproviđene informacije i potpisane Peticije za spao, nikad nije bilo čvrsta, jedna koja veselo stoji. Zaposleni Teatra &TD od samog početka bili su angažirani suradnici bez fiksnog osobnog dohotka kakvog imaju zaposlenici u državnim gradskim ili nacionalnim kazalištima, što znači da su dobivali plaću i ne i njega dodatni za granju predstave. Taj plaćeni funkcionirao je kao neki vrsta međusobnog osiguranja - glumcima je osiguravalo egzistencijalni minimum, a pak nešto manje od toga - a zauzvrat je glumci projektima ozbiljno morali davati prvenstvo u svojem osobnom rasporedu. U međuvremenu bio je slobodan besplatno projekt izvan kazališta, mat čine kuće, što je praksa koju drsko pravice konate zaposlenici svih ostalih kazališta, ali ne po takvim tržišnim principima. Kako bi rekao jedan od hrvatskih hrvatske Teatra &TD Darko Lukić: Na isti je način kazalište u Bečkoj 25 poslovalo i sa Svernom Lasom prije tri desetljeća, kao i prije nekoliko godina u Ninom Viliću. Ansambl je tu znao nešto savim drugo upravo onu mobilnost i slobodu koju progovorio do hrvatskog glumstva drsko zampe i u koj, se nominalno zaklinje čak i zakonodavac tj. državna administracija u trajnom pokušavanju stvaranja djelotvorne kazališne legacije u Hrvatskoj. Teatar &TD poslovalo je suvremenije, zapadnije - više slobodno i slobodnije od svih ostalih zagrebačkih kazališta i to je također do njegove povijesti, baš kao i Phidiasa Nemeta u selu Molusa Dons. Kasper i Stipka ujedre

Unatoč tome što je nekoliko posljednjih broja dobiveno. Teatar &TD još uvijek nije na sigurnom. Naprotiv, njegova pozicija i daje ovise o političkim angažmanima i utoliko nije u bitno boljoj poziciji od ostalih hrvatskih kazališta. Autonomna Sveučilišta i njegov međodržsko i posljednje usporeni modus reagiranja donesle predstavljaju zaštitu, ali je realno tek zemlja koji nudi zaštitu umjesto potpune sigurnosti. Naime, dok se razvijaju gradskih kazališta mijenjaju po dekretu, točnije pravno reguliranom formom najvećeg u ruku od nekoliko mjeseci, ali: smjene u &TD-u koji je bio gođinu i više dana dokazuje da je institucionalizacija i birokratizacija autorn Sveučilišta spor ali pak dobitan. Upravo zato ostaje opasnost od ponovne smjene i što je još gore, povratka na sustav koji je jedinstveno postojao kad posljedica smjene bitnih ljudi SC-e ali dogovore sa Sveučilištem. Pokušaj da se novi model ustroja cjelovitog sektora kulture SC-e promijeniti promjenom pravnih uređaja o ruku SC-e još uvijek nije urodio očekivanim plodom pa je njegova budućnost, ako tražimo utjedu perspektivu, zapravo u bitna koja o bitno promjenjivom vijecu povjerenstvu, ali kao god se njegova grupa ljudi koji su izabrani po biografijama i želji da nepristrano sudjeluju u odlučivanju o programima i koji su svjesni mogućnosti i ograničenja svojeg osobnog statusa, još uvijek lebdi u zrakoplovnim pristaništima između politika i estetika. A misli i stvarni rezultati i programski središta, kao i pogodna klima zbog koje ima zva više domaćih i stranih umjetnika zainteresiranih za rad



Copyright: M. Čadež

u Bečkoj 25. Mogući kulturni politički SC-e privlače u jedan od najvaznih hrvatskih kulturnih centara i uvedene umjetnosti u Hrvatskoj i inače i o a i neovisno o kulturnim establišmentu.

Zanimljivo je napomenuti da skandale kao što su postavljane i ubijanje i zlostavljanje razmatraju hrvatski u Hrvatskom društvu dramskim umjetnicima oko moralnog pitanja gostovanja u Sibi, tek je afera &TD zaista postavila važna pitanja o budućnosti hrvatskog kazališta u cjelini. Kao mnogo puta ranije Teatar &TD i kulturni pogon Studentskog centra Japca i u tom je sva u sva bitna promjena, baš kao i onde kao je hrvatsko publicističko predstavljao teatar absurda. Zapravo to radi, sate

NATJEČAJ za dramski tekst

Austrijski natječaj za dramski tekst u Hrvatskoj

Govoriti o granicama: Životni osjećaji u vremenima promjena

Na inicijativu režisera i dramaturga dr. Christena Papkea, a u koprodukciji Austrijskog kulturnog foruma, austrijskog Saveznog ministarstva za europske i međunarodne poslove, austrijskog P.E.N. - Kluba i Kulturnog konsultanta Austrije, natječaj će nagraditi jednog hrvatskog autor/autoricu za najinovativniji dramski tekst na temu „Govoriti o granicama“

Projekt će voditi njegov inicijator dr. Christian Papke i hrvatska redateljica Nora Krstulović

Postavlja se divi autor koji pđu na hrvatskom, da se pridruži projektu i prijava svoje dramske tekstove, od kojih će najbolji biti nagrađeni na temelju odabira međunarodnog žirija

Projekt

Prva postaja natječaja za dramski tekst „Govoriti o granicama“, sastavljen za države zapadnog Balkana, bila je Makedonija: kazališni i izvrišni projekt koji poziva pisce da se osobno obaveštavaju „životnim osjećajima u vremenima političkih promjena“

Započetom inicijativom 2004. godine dr. Christena Papkea raspisan je projekt natječaja 2005. u suradnji sa Ministarstvom vanjskih poslova Republike Austrije, austrijskom P.E.N. - Klubom, Kulturnim konsultantom Austrije, Odborom za translatozologiju i lingvističke pravne Međunarodnog P.E.N.-a i Ministarstvom kulture Republike Makedonije. Istice godine sklopi Srbija, također uz potporu lokalnih institucija, predvođena Beogradom i tadašnjim Ministarstvom kulture. Rezultat natječaja u Srbiji je predstavila u beogradskom kazalištu BITEF koja će teći od 21. rujna 2007. Do 2010. godine projekt „Govoriti o granicama“ trebao bi se ostvartiti u slijedećim zemljama: Albanija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Makedonija te Crna Gora i Srbija

2005. Makedonija, 2006. Srbije, 2007. Hrvatska!

Dramski natječaj se zasniva na ideji što bolje upoznat okolnosti i prilike ljudi koji žive nedaleko od Austrije, i to na temelju suvremenih umjetničkih sposobnosti. Projekt je dakle poziv na namjenu mladena, dijaloga i susreta. Poziv je ove godine upućen svim hrvatskim piscima umjetar i van Hrvatske

Dosađeni dvije natječajne u Makedoniji i Srbiji entuzijasti su u velik broj pojedinačno znanih pisaca. Od roka predaje ukupno 60 spateljica i spateljica unuđilo je nove dramske tekstove koji daniljivo dokazuju snažni entuzij kreativnosti ovih ovu zemalja. Nadamo se i odzivnu velikog broja hrvatskih dramaturga

Međunarodni vjerski žiri pod predsjedanjem dr. Papkea jamči s punim navođenjem imena članova žirija da će od svih unuđanih komada odabrati najinovativniji i umjetnički najbolji dramski tekst 2007. Hrvatske je u potporu za najboljim dramskim tekstom

Realizacija projekta za ostale zemlje zapadnog Balkana predviđena je u nadolazećim godinama

Uvjeti za natjecatelje 2007.

1. Propozicije

Natječajni mogu pristupiti samo hrvatski državljanji bez obzira na prebivalište i osobe s prebivalištem u Hrvatskoj (Potrebno je priložiti dokazi)

Svaki pisac može predati samo jedan dramski tekst na hrvatskom jeziku i njegovim natječajima. Tekst se mora odnositi na temu natječaja

Prijavljeni dramski tekst mora biti namijenjen ansamblu od najviše pet glumaca

Ne smije biti već prikazan ili objavljen

Natjecatelji činom prijave daju dopušt organizatorima natječaja, da koriste dijelove i tekstove u cjelini uključivo u svrhu promocije samog natječaja

Pisac mora potvrditi prihvaćanje uvjeta

Pristup natjecanju moguć je odmah. Krajnji rok predaje dramskih tekstova i prijavni materijal uključivo s datumom na potpisanim žigi: 1. prosinac 2007

2. Potrebni dokumenti

Pisac mora obavezno raditi prijevod dramskog teksta na engleski jezik

Originalni prijevodi šalju se na adresu: Austrijski Kulturni Forum Zagreb, Gundulićeva 3, 10000 Zagreb s naznakom: "Croatian Drama Contest"

Dokumenti se mogu slati i e-mailom: office@kultforum-zagreb.org

Prijava mora sadržavati i kartu opse dramskog teksta, njegovih likova kao i informacije o samom autoru (maksimalno 3 stranice)

Za stupljena dokumente organizator ne odgovara. Pritužbi dokumenti se ne vraćaju

3. Pohvalnik

Austrijski kulturni forum anonimno prešljeđuje dramske tekstove žiriju sastavljenom od pet članova, koji potom odabiru jedan tekst i dobivom dodjeljuje nagradu u iznosa od 3.500 Eura

Nagrađeni dramski tekst bit će preveden na njemački i publiciran, odnosno prema mogućnostima, izveden

U veljači 2008. u svim će se hrvatskim medijima objavit i ime pobjednika i nagrađenog dramskog teksta

4. Žiri

Žiri se sastoji od 2 austrijska, 2 hrvatska i 1 neutralnog zastupnika. Zaključak žirija bit će pominu zabijažen

Odluke se ne će javno komentirati i ne mogu se pobijati

Za sve dodatne informacije o natječaju u upitima na hrvatskom jeziku možete kontaktirati glđu Noru Krstulović, office@kultforum-zagreb.org, odnosno za upite na njemačkom ili engleskom jeziku g. Christena Papkea, office@kultforum-zagreb.org

cro / issue_godina / year
 tema / theme
 rok / language
 urednik teme & broj /
 editors of the issue



1_1996
 Croatan + English
 supplement



2_1996
 Eurokrat - deset godina
 (10 years of Eurokrat)
 Croatan + English
 supplement



3_1997
 Alternativne kazaljke
 „Artstud - 100 godina
 (Alternatives „Artstud -
 100 years)
 Croatan + English
 supplement



4_1997
 Tijelo / Tehnologija
 (Body / Technology)
 Croatan + English
 supplement



5_1997
 Što možemo činiti riječima
 (What can we do with
 words)
 Croatan + English
 supplement



6/7_1998
 Političar 90ih „Brecht
 - 100 godina „Ruski
 akcionizam
 (Politics of the nineties
 „Brecht - 100 years „
 Russian Actionism)
 Croatan + English
 supplement



8_1998
 O festivalima „10 godina
 Tjedna suvremenog plesa
 „Brecht - 100 godina II
 (On festivals „10 years
 of Dance Week Festival „
 Brecht - 100 years II)
 Croatan + English
 supplement



9_1998
 Utopije / Dystopije
 (Utopias / dystopias)
 English



10/11_1999
 Camillo - ostar memory
 (Camillo - Theatre of
 Memory)
 Croatan + English
 supplement



12/13_1999
 Disko seksualnosti
 „Judith Butler „
 konokizam
 (The eye of sexuality
 „Judith Butler „
 konokizam)
 Croatan + English
 supplement



14_1999
 disOrientaion
 EASTERN EUROPE
 idisOrientacija
 istočna Europa)
 English



15_1999
 Disturbing (the) image
 Chapter Season of
 konoklastic Theatre
 (Uzamirajuće slike
 / ostaranje slike
 Chapterova sezone
 konoklastičkog kazaljke
 English



16, 2000
80s - arguments
for the future
(80e - arguments
za budućnost)
English



17/18, 2000
2000 - kultura politika
prva petoljetka (2, Eugenio
Barba)
(2000 - Cultural politics:
first five years 2, Eugenio
Barba)
Croatian



**FAMA 1 (Frakcija + Maske)
/ 2000**
Body / Difference //
Körper / Differenzen
Tijelo / Razlika
English + German



19, 2001
Energie
Energy
English + Croatian
eds. Aldo Marchic, Mladen
Spiljberg, Goran Sergej
Prstalić



29/21, 2001
Glumac i/kao autor
Actor i/and Author
English + Croatian
eds. Mladen Blažević, Lada
Čale, Feldman



22/29, 2001/02
Radikalizmi istočne
Europe
Radicalisms of Eastern
Europe
English + Croatian
eds. Tomislav Medak, Peter
Mittet, Goran Sergej Prstalić



24/25, 2002
Spontaneitet - događajnost
= improvizacija
Spontaneity = Eventuality =
Improvisation
English + Croatian
ed. Goran Sergej Prstalić



26/27, 2002/03
English + Croatian
ed. Mladen Blažević



28/29, 2003
Vague Volatile
Incomprehensible
(Nejasno nepostojano
nezamislivo)
English
eds. Mladen Blažević, Goran
Sergej Prstalić



30/31, 2003
Prosvjednice zajedničkog
Production of the
Common
English + Croatian
ed. Goran Sergej Prstalić



32, 2004
Goat Island "When will
the September Roses
bloom? Last night was
only a comedy" PART
ONE, Reflections on the
Process
English
eds. M. Goulish, M. Blažević



33/34, 2004
Serve as city doc
Serve as city doc
English + Croatian
eds. Vesna Vuković, Vesna
Ivković, Uwe Bauer, Emma
Vlanić



36, 2004
Goat Island "When will
the September roses
bloom? Last night was
only a comedy" PART
TWO, Reflections on the
Performance
English
eds. M. Blažević, M. Goulish



38, 2005
Group Dynamics
Grupna Dinamika
English + Croatian
ed. Vesna Ivković



**Performance Research +
Frakcija + Maske (Vol. 10,
No. 21) / 2005**
On Form / Yet to Come
English
eds. Ric Allsup, Goran
Sergej Prstalić, Erni Hivattin



37/38, 2005/06
Reromka
Rhetoric
English + Croatian
ed. Vesna Sajko



39/40, 2006
Red, virtuosity and
insubordination
On Labor, Virtuosity and
Institutions
English + Croatian
eds. Goran Sergej Prstalić,
Vesna Ivković, Oliver Frijo



41, 2005
Autoceste znanja
Highways of Knowledge
English + Croatian
ed. Oliver Frijo

autor / author
naslov / title
brq. / issue
stranica / pages

- Adrić, Tanja**
Mjesto promjene, 8, 55
- Adams, David**
Dary of a Cultural Tourist – Eurokaz '98 where to
a British critic everything is exotic, 10/11, 147
Eurokaz '98 10/11, 15
- Agotić, Eia**
Covenants of Est. 1, 101
O public i knizi, 2, 48
- Allegro, Rio**
O nepokretnosti, 12/13, 182
On immobility, 15, 84
Collect-It 30/31, 52
Collect-It 30/31, 58
Temping ReAire – some repeating notes & 27
references, 35 –
Inventari Pages 36 4
Putovanje stranice 36 5
- Andrić, Bernard**
Iconoclastic Text, 12/13, 180
Ispovijest o knizi, 15, 48
- Antić, Miroslav**
Knjige i knjižarstvo, 2, 44
Čarobnjač u Oči, 3, 100
Imaginacija akademije u 4000
Knj. nad glavom, 6/7, 118
- Arbutina, Zoran**
Knj. osamdesetih, 2, 16
The End of Epiphany, 2, 104
- Artaud, Antoine**
Aleksandra i knjižarstvo, 3, 75
Knjižarstvo i umjetnost, 3, 80
- Austin, J. L.**
Ujeti za uspjeh performansa, 5, 48
- Ayres, Robert**
Odmor u modernizmu, 8, 90
- Beckstein, Joseph**
Ruski ikonizam – neke natuknice za bolje
razumijevanje, 6/7, 72
- Bacon, Francis**
Nova Atlantida, 3, 4
- Bedić, Alan**
Jedno se diše na dvoje, 22/23, 151
One divides itself into two, 22-23, 151
- Bales, Sara Jane**
Report on a Process: Being in Waiting, 32 –
- Bajčić, Pavica**
"Stimene" i asuncija predstava Č.P.G.A.J. 13:
13, 36
- Baldwin, Lucy**
Missing Scenes or Filling the Space Between
Some Thoughts on Film Collaborations with Gail
Island, 32, –
- Bajević, Borna**
Ljudi bez glasa, 1, 78
- Barić, Eugenio**
Paradoksalni prostor teatra u multikulturalnom
okruženju, 17/18, 84
- Band, Alexander**
Čipor ideologije – Politička Alijansa o globalnoj
informaciji i globalnih krizama 30/31, 8
- The Renaissance of Ideology – Political
Photography in the Age of Information and Global
Networks 30/31, 17**
- Berthas, Roland**
Brechtovske revolucije, 8, 98
Zadaci knjiške Brechte, 8, 98
O Brechtovskoj knjiški, 8, 100
Škole Mjake Courage, 8, 103
- Baudrillard, Jean**
Realizacija godine 2000., 6/7, 58
- Bauer, Una**
An Introduction to D.B. Invol. PR Vol 10, No 2 /
FAMA 2, 123
- Becker, Carol**
Significant Lost and Found 36 –
- Bekmeš, Luka**
Digitalna knjižarstvo i prostor stranice 24/25, 85
- Bensen, Leo**
Vojni mudraci, 12/13, 92
- Bharucha, Rustom**
The Buddha is Not Smiling, 9, 88
The Body in Crisis & the Future of the
Intercultural, FAMA #1, 42
- Biele, Goyko**
Odr. 4, 81
Otvorik "3", 6/7, 130
- Blaskić, Jene**
And they built it only for us? 3, 102
- Boro, Yvette**
Nove minijature Pina Bauscha, 6/7, 126
- Glavčević, Katarina**
Beli besni i knjižarstvo, 17/18, 28
- Blasković, Mirna**
Kolektivni umjetnik u stvaralaštvu, 6, 72
BrezZovZet, 10/11, 28
Čudni tekst: Miroslav Ajković – dječak, 10/11, 42
Pomaci – odnosi – umjetnik i glazba, 12/13, 40
Kako pade? Može prikazati? Ili
Usporedba i Hissgungu priču, 12/13, 24
The Story of Seeing, 15, 60
How to Kill a Ruler? Croatian Theatre in the
Ministry, 16, 8
Pomaci – odnosi – umjetnik i glazba, 17/18, 42
Fast Art i projekta Weltverwendungsnetzt
17/18, 95
REDACTED vs. GLUMAC i Metale vs. Brechtov
20/21, 119
DIRECTOR vs. ACTOR or Minire vs. Brechtov
20/21, 125
15 godina putovanja i stranputica Eurokaz
22/23, 245
Dvoje i kolik tekst, 25/27, 98
Theatre Doubts, 26/29, 130
Taming the Vague: Gail's Theoretical New
Actor-Spectator, 26/29, 78
pre-writing-about process performance-in-
progress, 35 –
A Few Notes on Brecht's Gail and His Theory
of Acting, PR Vol 10, No 2
- Boban, Vica**
Podruci, 12/13, 90
- Boerme, Louis**
Dance and live u ugljenokopima, 3, 32

- Dance and love of the coal mines – *Labin Art Express* 1999, 2, 129
- Boko, Jaan**
Navedi svjetski festival – *Edinburgh* 96/3 106
Izvodnje čine života, 3 120
- Bolani, Lina**
Gufo, Camilo – *Ideje reči* 10/11 82
- Borucki, Daniel**
I Remember When will the September roses bloom as a Prison Narrative 35 -
- Boym, Slegin**
Porodici revolucionarni potrošači? 33-34, 128
Mogućnost alternativne prakse na Kosovu 39/40 37
A Potential for Alternative Practice in Kosovo 39/40 41
- Bračić, Peter**
Kazališno povijesna kategorizacija, 6/7, 87
- Braier, Alexander**
Sen u demokratskoj kulturi, 6/7, 76
- Bresovic, Branko**
Z ne-podjotina / program: Program rada Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (1989-2003) / 17/18 65
- Brinkhoff, Paul**
Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj, 17/18, 72
- Bučen, Bona**
Cultivation of Culture 14 22
- Buljan, Ince**
Kulturni pjesnik (portret Kline Diamond) 3 32
Fragments of a civil Disobedience 2, 32
Fragments about the two faces of Eurostar 2, 111
O Kazanom, Splendat sa hjo / Lubavim pavi, 3 87
O Mladostu (to Hammer), 4, 14
Bucher 4 114
O uslikanju monologu u kazalištu, 5 75
Prolazne kazališne manifest, 5 100
On Intimate Monologues in Theatre, 5, 120
Brexit / Brezovic: Umjetne kazališne manifeste, 6/7, 116
Bio dignit or total postaje 6/7, 128
Introspection / nepovijesna scena, 8, 29
Kamera u glavi 8 106
Tri stupca vjerskog kazališta i averskog kazališnog modernizata 10/11 20
Za javno Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 10/11 26
Mig Stuart 10/11 138
Kazališnik – pogled prema napetosti, 12/13, 188
Sven Foucault i sja za sve, 12/13 90
Lone Arroz, 14, 38
Kazališnik: A View on Tragedy 15, 9
- Burt, Ramsey**
Njemački modernizam i hrvatske prikazni: muškost 12/13, 108
- Burke, Judith**
Izvedbene umjetnosti / Dobra roba: esej iz fenomenologije / fenomenološka teorija 12/13, 146
- Carlson, Marvin**
Izvedbene umjetnosti 10/11 104
- Cao, Su-Efen**
Ljudski umjetnici u prostoru tehnologije 12-13, 76
- Castellucci, Claudio**
Zanka za ispletena umjetnika 1, 63
Ratnici srednjem u teatru ređi, 1, 64
- Castucci, Romeo**
37/38 4
37/38 6
- Caver, Lane**
Typology of why so readable? 22/23, 79
Typology of why so readable? 22/23, 81
- Chiriac, Steliana**
Nauo grad Sanjeva, 1, 39
- Christopher, Karen**
Waiting, Wondering, Wavering & Wanting: the performance of silence, 20, -
- Cramer, Fritz Anton**
Philip Gelmeracher: human kinship, 30/31, 86
Philip Gelmeracher: Human Kinship, 30/31 82
- Crnjaković, Čedo, Dubravka**
Život je marionet, život je parada lo predstava Maraton 12/13, p. 32
- Čović, Bojane**
Da li se može plesti logika podizanje plaza, 24/25, 34
Can one dance the logic scaffolding of dance? 24/25 28
DASOLOHANTWIGUO, 26/27 82
DASOLOHANTWIGUO 26/27 90
The Accused Shave, Accounting for the Open, Once Again 26/27, 30
Kolektivnost? Zald rec kolektivnost, 30/31 34
Collectivity? You mean Collaboration, 30/31 44
COLLECTIF 38, 82
COLLECTIF 38, 90
- Čučinović, Nedelko**
Postmoderni – sudbini jednog pisma, 2, 36
Če je Danda i čemu od Hozija? 3, 85
Slučaj Judith Butler 12/13, 144
- Čaš, Faidun, Lede**
Kugla u glavu / kugla u Raging kuhinja 5, 14
Kugla (The Ball) into the Head and Stomach, 5, 114
Performative prapredstava iz Cartanova knjiž. Performancij 10/11, 111
Menoja u izvedbom, 12/13, 154
Zločin rođenja: kazališni redovi i njegove kazališne kazne, 17/18 39
"Ta Pity She is a Whore" an Actress and her Doubts between Postmodernism and Postmodernism 20/21, 94
"Šta si ti je kuma" glumice i njena dvogledna omedu postmodernizma i postmodernizma, 20/21 86
Ne tumbaj! Lomjivo u Sudskom autobusu 20/21, 48
Fragile: Do not Tumble! About the School Bus, 20/21, 54
The Aute of the Actress 28/29 62
- Čelo, Marina**
Čudna simulacija stoga: izvedba mupljanog mla u Muzikologiji Glorij 19, 112
Miraculous Simulacra of the Same? Performing the Menin Myth in Meninica's Gipsy, 19 112
- Čulic, Ivo**
Pismo podribe Aleksandru Binaru, 6/7 82
- Deleuze, Gilles**
Završeno sa stajanjem 1 58
- Demda, Jacques**
Elova 3 82
- Diamond, Dan**
Izvedbi i umjetnost: fenomen, diskurs i metodika predstave 12/13 64
- Duffy, Mary**
Stories of a Body, FAMA 41 63
- Dumančić, Zlatko**
Silas od po stotinu pisma 22-23, 145
The Hundred Paintbrush Images 22/23, 148
- Dyson, Frances**
Zabranjena fon zvuk, virtualnost i retorika u sredini 37/38 110
Forgetting the Phone: Sound, Virtuality and the Rhetoric in-between, 37/38 114
- Džerdž, Goran**
Pismo podribe Aleksandru Binaru, 6/7, 82
- Džerdž, Miloš**
Sjevernjačka upotreba i bosanska more 3 46
Northern Comfort and Bosnian Nightmare 3 131
- Durđ, Niko**
Govor odjek odsezanja: a ne odjek od odzoda, 37/38 139
Speaking Comes from Behind, Not from Above or from Below 37/38, 141
- Epenet, Mikael**
Manifesti izvedbene umjetnosti, 22/23 7
Manifests of Touch-Art 22/23 14
Intelektualna improvizacije i improvizacijske zajednice, 24/25, 54
Intellectual improvisations and improvisational communities, 24/25, 63
- Etchells, Tim**
group.ppg 36 13
- Faldman, Andrea**
Quest for the Women's Utopia 9, 78
- Finkel, Joseph**
Od letnje od subjektu 12/13 58
Razja i gluma: razgovor: njena paromica, 19 102
Directing and Acting: Conversations: Body on Stage 19 102
Što može ili hoće kazališna teorija? Teorija kao prevodnica 28-29, 136
- Fikselić, Ljiljana**
Je li heteroseksualnost objavljen slučaj? 12/13, 121
Kako ste posljednji puta rekli zveč? 37/38 66
When was the last time you seduced someone? 37/38 67
- Fleiss, David**
Glasno / Borders, 6/7, 120
- Foniana, Lucio**
Tajno manifesti specijalizirani, 2, 94
- Fonetic, Dekker**
Stari nedostaci u hrvatskom glumačkom od 1970 do danas, 10/11 49

Sketch for a Portrait of the Actress – a Prayer for a Perfected Face, 2021, 181

Foucault, Michel
Les Anormaux *Subman a Jajipet*, 12/13, 140

Franulić, Marko
Sukopisno razmišljanje o sebi i performansu Vlasta Delman, 4, 78

Freyer, Adam
Adult Prayer, 2, 82

Fritz, Denko
The Creation of Life Studio, 3 x
moscow intershadow, dot of memory,
time=memory+time, 18, 125

Frišić, Oliver
Alternativa devadeseth, 26/27, 118

Furuk, Marijana
Rečot su nek otkazanošć šolje – to Hemperut,
4, 18

Gajdanić, Denko
L. (aghe) je karmovskit svyatom (o Hodebul)
10/11, 58

Gatin, Iva Marina
Jaska razmišljanje o uzročno androgini o platu
12/13, 88

Gavril, Branko
A Barely Noticeable Sketch, 2021, 5

Gavrilova, Dossy
Painting and the "Change of Air" in the Theatre,
14, 80

Georgievski, Ognjen
The World Never Happen in Macedonia, 14, 20

Gersmeyer, Joachim
Neka te telo razloze, 24/25, 10
Letting the Body Dance You Around, 24/25, 13
Intermediate Spaces: Theatre in between
Discourse and Concurs, 28/29, 22

Gott Island
CIVILIC (Chicago – Vienna – Zagreb – Vienna –
London/Chicago), 20/21, 155
CIVILIC (projekt zajedničkog dnevnika Goja
Jelend, 24/25, 90
A Letter to Simone Weil Lili Gish Paul Calan
32, -

Goldberger, Goran
Social status and spending free time at the Jatin
bilo, 33/34, 118

Golub, Spencer
Atom Bomb, 19, 6
Atom Bomba, 19, 6

Gonzalez-Perez, Guillermo
Ethno-cyborgs and Genetically engineered
Mexicans, FAMA #1, 53

Goulish, Matthew
Neomass, 28-29, 88
Eight Menus on the Creation Process of Gole
Island's "When will the September rains bloom?"
Last night was only a comedy, 32, -
To think about the change that begins with
refusal, 35, -

Gvozdic, Natasa
Plivanje dužine, 8, 67

Secret Knowledge on the Playboy Centenarij,
9, 82

On čitaje tjele, 12/13, 82
The Locus of a Dissociated Self: Death in
Contemporary Croatian Plays, 18, 18
Joker o EOTa, 13/18, 30

Eksplozivno tjele: platinu tjele & zemljotolnja
Jutro od uzročen, 22/23, 277

Graw, Isabelle
Samo postojanje ne vodi ničemu, 5, 102

Graw, Tatjana
Images Seen – Freedom Captured, Gole Graw
in the Age of Information, 10/11, 131
Videna sloba – slobodna sloboda, 10/11, 98

Grubisic, Vinko
Životne poruke i drugi Anadolun agregati, 3, 88

Grubisic, Marina
Kulturna politika u postsovjetskom – primjer
Slovenije, 13/18, 88
Grinac i Smid: dvostruko postopac – izrođenje i
repa i video filmovima, 22/21, 41
Grinac i Smid: Double Actions – Performing in
Video-film and Directing Them, 20-21, 48
0700101110101101 OMO a life, sharing
22/23, 287
0700101110101101 OMO a life, sharing
22/23, 214
Dragan Živadinović's Nourding Cosmological
Cabinet Theatre, FAMA #1, 58

Gu, Wenda
Kulturni, 67, 80

Hartfield, Adnan
Čitanje u neobavješćenju (dopisivanje), 24/25, 38
Drawing in Thin Air (correspondence), 26/25, 42

Hazon, Lin
Small Acts of Paper, 32, -
1 + 1 = 2 or more afterimages of a performance,
26, -

Hock, Beata
JANOS SUGAR: Zagreb Time Patrol: Utravinska
patrola, populistički svijet, 23/24, 154
JANOS SUGAR: Zagreb Time Patrol: Time Patrol
the Populist Listener, 33-34, 108

Holnet, Vinka
griv, 30, 30, 13

Holnet, Bujar
National Identities in a Serbian Context, 5, 68
Dramaturgijske gledatelj: posrednik svod o Beču
kateru antropologu, 17/18, 89
Trenutak: pluća u an globalizacije: stopnja
projekt, 20/21, 75
Transcultural Actor in the Era of Globalization and
Global Projects?, 20/21, 80

Holnet, Natasa
Other Rooms – African Women's Writing, FAMA,
#1, 23

Hovet, Izabel
Svešten, 67, 26
Theatre of Memory, 8, 17
Zabavne igre vs. Twitter nametanje, 10/11, 73
Trust the Commensary?, 14, 75
COLLECTIF, 35, 82
COLLECTIF, 35, 80

what is it here now I can persuade you of? scripts
towards a rhetoric of poetry performance
3708 63

Leermann, Judith

Orthodox Roses, 35

Lehmann, Hans Thies

Exit the Actors 35/21, 5

Exit the Actors 35/21 7

Visual Theatre Bodies, FAMA #1 14

Lehmann, Thomas

Remembrance o projekt/ SCHREIBSTÜCK,

33/31 90

Reflections on the Project SCHREIBSTÜCK,

33/31, 94

Leks, Kristina

An oh. stanova, 6/7, 77

Katedrala, 10/11, 88

Glasnogovornik: nije duša, 10/11 124

O mladi, ljudima i umjetnosti, 33/34, 48

On Mid. People and Art, 33/34, 49

Lepski, Andrej

The Body in Difference,

FAMA #1 6

Livert, Edvin

Čitaj nešto, 6/7 126

Loce, Adolf

Omameno zločin, 4, 96

Lorey, Isabel

Novi mogućnosti djelovanja?, 12/13 166

Luro, Dario

Jesen u Madridu, 1 80

Barbara Nole (portret), 3 18

Štucem? Mladi – Evadot, 36 3 110

Gradu je ona glesna, 3, 116

Novi kazališni publika, 4, 98

Komunikacija: neposredno 5 30

AIDS u Armeniji, 5, 108

Ideja onovremog svijeta, 6/7, 133

Pula u misli medijevskih kazališnih sredstva,

6/7 136

Festival lezbijski, 8, 104

Edukacija o edukaciji, 10/11, 140

Postoji li gay drama?, 12/13, 104

Lukčić, Irena

Post-Soviet Russia: Return to Tradition, 14 88

Lupi, Magdalena

Iskustveno kazalište ijačka scena 1985 i 1 28

Od pjesme ka mužu – pokret Žaka Valente, 3, 40

Vijetna promjena, 3, 42

ArakuriHodki, 5, 22

Nadprojevanje Rene Medvedek, 5, 40

Luytard, Jean-François

Logos i tehnici u fotografiji 4 82

Madanić, Nives

Sadržajni zemskog boga (portret Malala

Burumeci), 1, 22

Suđa Taruila, 3, 36

Refleksija u Antigonu, 4, 20

Rječ. mesi. same. ijeo, 5, 23

Deset godina u Meki, 6/7, 38

Majević, Kazimir

Pismo Kazimira Majevića direktoru Stadolj

muzeja, 6/7, 86

Manovich, Lev

Prima Zapada – kroz istočnu Europu, 22/23, 173

Detour through Eastern Europe, 22/23, 182

Mesurel, Tibeno

Rhetoric of the "Feed"-a Kurt Hentschläger

3708, 133

Rhetoric of the aedric in Kurt Hentschläger's

"Feed", 3708 136

Merchant, Oliver

Politis i omptedija prika, O estetik jentog,

33/34 6

Politics and Aesthetic France: On the Aesthetics of

the Public Sphere, 33/34 14

Meronkeviciute, Ramuna

The Theatre of Emuntee Melroses and Tradition,

14 48

Mermet, Suzana

Štuc je prisutna in absentia u privredni Pionirski

vojnici, 3 26

Tatovane duša, 4, 70

Fuga Mund. Dura Khabl, 6/7, 18

Metafora javnosti, 8 12

U dvogledu: glijmac i knjižni ispec - solo-

performans: solo-predstava inopodnimal

Mundtheusen u dvogled. Verna Metakul, 10/11 5

Oni endopisni, 12/13, 112

Dr. JAVT in the Alternative Theatre of the

Nineties, 18 52

Deformacije / Apokaliptički tijelo O B. Inicijale

17/18 10

Gluma transformacije: odloženje prisutnosti i

političke metafora, 20/21, 12

Acting transformations: Manifesting Artlessness

and the Politics of Metaphysics, 20/21 15

Mrtak, Branko

Što je mlađ teater?, 2 14

McKenzie, Jon

Rupa u mojem svijetu, 20/21 84

The Hole in My World, 20/21 80

Izvođenje učinkovitosti demokracije, 26/27 14

Democracy in Performance, 26/27 22

McKenzie, Wark

JESELA 1094ČA, 38/40, 84

GANDI ZHEDRY, 39/40 70

Medić, Tomislav

Emergencije i emergencije: O nekim problemima

suvremenih umjetničkih strategija izvaganje

18, 16

Emergencij and Emergence: On some problems of

contemporary artistic strategies, 18, 16

Mihailović, Dubravko

Silovanje: isti punica i predstava Č P O A /

12/13 38

Forced Entertainment Pleasure: Objavne djeca

17/18, 30

Milut, Peter

Topology of Fear – Techno Theory, 19 57

Topografija straha – semio teorija, 19 57

Istocna Europa kao kraj umjetnosti, 22/23, 23

Eastern Europe as the End of Art, 22/23, 32

Wishful Thinking – Chiasmatic/Chiasmatic

transformationalism, 26/29 58

Miller, Greene

Orange u nezahvalnom odgovoru 24/25 38
Diving in The Air Inconspicuously 24/25 42

Mills, Chris / I Could Hear the Taste of Money
28/29 13

Milnes, Aldo

Neofascizam i postfascizam 1 82
Što je alternativni? 3, 54
Uvod u performanciju 5 40
Performans i kapitalizmi 5 40
Introduction to Performance 5 118
Ka malograđanskom kapitalizmu 6/7, 110
Toward a Materialist Theatre 6/7, 143
French Kasper: li o korelaciji u kapitalizmu 8, 80
Poliklasnične performanse iz festivalu Graf Jena 10/11 132
Body in Slovene Neo-Avant-garde Theatre 14, 64
A Pamphlet on Energy in the Theatre, Five
Fragments for Any Future Theatre Energetics,
13 98
Pamfil o energiji u kapitalizmu, pet fragmenata za
svaku buduću kapitalističku energiju 19, 98
DI-SOLE-NA-VITA DU-O 26/27 82
DI-SOLE-NA-VITA DU-O 26/27 80
The Body, Theory and Ideology in the Discourse
of Theatre Anthropology, FAMA #1 19

Milovic, Tihomir

Enima druge (poluse) 3, 2
Žepi u predstavi Omirha Mladonaca i
nekoliko kultura 5, 34

Mitchell, Tihomir

Partnering with Music: A Performance Across
Cultures, FAMA #1 32

Mitche, Andrej

Retoričke figure Bauhausovog demanizma
37/38 76
Rhetorical Figures in Bauhaus' anarchism
37/38 80

Miyajima, Viktor

Catstrophe 9 66
Cultural Contradictions of Tazaki 14, 82

Milčević, Ljubomir

Estetske i etičke implikacije arhitekture 5 92
Milčević, Nenad

Što su performansi 5 42
Graded Cosmopolitism: A Livable Utopia 9 62

Mishkin, GJ

Our Senses Are Too Different 32, -

Mojst, Devle

U slobodnoj zoni 3 62
Waiting for a Dream (PLU) – International Theatre
Festival in Pula 3 133
Nakupi (benički album) 4 23

Molck, Ivan

Prospjevanje kazališne diskusije 1 36
Gdje je bio Jedro, tu je i sada Raspej 6/7 32

Morison, Josi

The End of Utopia: What Utopias? 9 72

Morrany, Judd

Coat Island School Church Gym 32, -
Time Gallery 36 Stanchard Road Unfinished
Richard Basko episode 33/34, 45
Time Gallery 36 Stanchard Road The Mourning of
Richard Anyundine 33/34 45

Muller, Heiner

Kaptil i Agonizma – in memoriam 1, 62
Kaiser + Pater 6/7 94

Nachbar, Martin

To Deviate from Deviation itself is written
conference 19 33
Otklon od otklona (dva razgovora) 19, 33

Naumann, Gabriele

Who is Viewed as Universal and Who is Viewed
as Cultural? FAMA #1, 4

Negr, Tom

Što učiniš danas za "Što učiniš?" ili svako opće
intelekt, 22/23, 221
What to do with "What to do?" Or rather: The
body of General Intellect, 22/23, 220

Ode Projek

Ode Projek – open file 30, 38

Ogube, Oia

Connectivity, and the Fate of the Unconnected,
FAMA #1 48

Ones, Tedi, Dubravko

Uvod – between Finitude and Infinity, 9 95

Ostermeier, Thomas

Schaubühne in Lehniner Platz 13/18, 71

Ostrowski, Nina

Mis of Gales 9 92

Ottens, Gunde

An Internal History Through External Elements
14, 90

Peglia, Camilla

Normativnost na kraju stoljeća 12/13, 103

Peričić, Jurica

Film pred revolucijom, 4 59

Petrović, Goran

Mass for election-day silence (some of actors
dead body behind the wall location of actors &
the hooks in the theater manner of performance)
38 59
Misi za predstojeću dugu krajnju redni,
mrtvici zatvora (mrtvici redni) i kapite u glu
hacim (mrtvici) 38, 63

Petrović, Nataša

Otpor je prisiljen 22/23, 189
Resistance is crucial, 22/23, 193

Petrović, Sloba

Kaptil u domu: predstava bez želje za razlikom iz
predstavi Od juna do juna 12/13, 45

Petrović, Kruno

U centru malograđanske 6/7, 22

Pilić, Damir

Bas beton i on noge od stola 17/18 28

Pinto, Gungorio

Sloboda za Benjara – u ime anarhizma, 6/7, 85

Popović, Marijan

Where Do We Run Away From Home To? 14 56

Popović, Mirjana

Deinstitution of the Belians 14 32

Pratist, Goran, Sergio, Odošterić, Z 20

The Nineties, 2 106

Od njega do margine 3, 58

odaj je iz kapitalizma 4, 6
Identification and Transformation of Landscape
4 109

Obermaier, S 20

On the Trivet 5, 115
Two in three? 8, 68
Festival glavne struje Winter Festwochen 98
15/11 128
Voting Art 16, 30
Zakon energije i interesa 19 86
The law of Energies and interest, 19, 86
Projektiv 24/25, 48
Intersection 24/25 48
What Must Be Excluded? 28/29 41
Provence: 1 Festival svetkog kapitala i medij,
28/29 143
Lung in Tiers: Transition Transformation
Transition, PR Vol 10 No 2 / FAMA 2, 20

Profić, Ana

Povijest opne (in je opne svoje pruge
Odnos (od opne) i radionice (od opne)
28/29, 134

Puhovski, Nenad

Kako napisati nezavršene dokumente 3 82

Rain, Golan

Druge opne kapitala 3, 33

Reitich, Delmer

Uvod kao knjige opne (od opne) i Sema
Pionirski 4, 98

Reitich, Nicholas

A Song for Europe 35 -

Risner, Jan

Reitich (od opne) i institucije 35/36, 4
Thinking about institutions 35/36 6

Roden, Devle

Reitich (od opne) i reitika energije u Hirtletu Sod
Reitich (od opne), 12/13 175
Anarchism and the Rhetoric of Energy in Sod
Reitich (od opne) i Hirtlet, 15 14

Rogović, Sloven

Reitich u arhitekturi i predstavi Ne in kraj,
12/13 20
Sloven (od opne) i predstava 17/18 26

Rokoni, Freddie

Reitich (od opne) i predstava 37/38 97
Rhetorical Figures of the Future, 37/38 104

Roma, Heika

Toward a Poetics of the Nearly-Now – Presence
and Co-presence in Performance 28/29 69
What Does Performance Do? 35, -

Ruspej, Jadranko

Posljednji pogled na Delfi 1 64

Sabach, Petra

Solo za tjele koje opne: O publici i komedi
Un après-midi Antoine Dault i Henry Wilt
33/34 92

Solo for reading bodies: On Audience and
Antoine Dault and Henry Wilt's Un après-midi,
33/34 92

Solo for reading bodies: On Audience and
Antoine Dault and Henry Wilt's Un après-midi 33 126

Powered by Emotion - The Spärgberg-Venerson on technology, 39/40, 83
 Powered by Emotion - Spärgbergove varijacije na temu tehnologije, 39/40, 83

Seko, Ivana

RudiČest kao jedino pravilo - Copenhagen, 36
 3, 112
 Patterns of the Postmodern, 3, 127
 Raslojevanje zrnog, 4, 11
 Čavrt na kosa (Schmitz studij), 5, 18
 Mismo postavljanje, 5, 76
 Silent Survival, or why the archeology will have to occupy itself with words, 5, 119
 Instruisje u apstrahiranju (čeljusti), 6/7, 10
 Vismotlogija nestavnih stvarnosti, 6/7, 20
 O razlozima šutnje (Schmitz teorij o Mukovih), 6/7, 48
 U datumu Neodanrog u varalstevu
 2 igrama! 8, 29
 Homo Novus 9/7 8, 89
 The Untranslatable Loneliness of Gulliver, 9, 88
 Chromatope, 10/11, 22
 Chromatope, 10/11, 140
 Rekonstrukcija kolektivnosti u Fictal Felus Tactat, 12/13, 16
 Upravljanje emotivnog (o predstavi Lova šednj), 12/13, 30
 A Thought Aboard Halfway into My Manifesto, 14, 34
 Parnas, 16, 40
 U svetu radenice, 17/18, 18
 Forced Entertainment/Pleasure Onda oko vrate nativne, 17/18, 36
 Tekst o tekstu, 19, 122
 A Text on the Text, 19, 122
 Senoski Edip, 22/23, 121
 Concrete Edip, 22/23, 128
 Mass for election-day silence (time of action), dead body behind the wall (action of a crowd) & the hoofs in the throat (trainer of performance?), 36, 59
 Masa za predizborno šutnju (injenje radnje), mrtvica iza zida (mrtost radnje) i kopiti u grlo (nabiti uzvedba), 36, 63
 Masa je snaga u govoru, 37/38, 36
 My strength is in my speech, 37/38, 42

Saner, Bryan

Internet Etk, 35, -

Schöthammer, Georg

Čelan na poziv - Nastupi jednog građanina u vjerno normalizaciji - alijsa Jura Kovanda, 22/23, 83
 Waiting for the call - Appearance by a city dweller in zones of normalization - the actions of Jura Kovanda, 22/23, 89
 Engagement (instead of Attainment) - Julius Keller's Erotic Work on the Re-Conception of Aesthetic Space, 19/20/21, 28/29, 67

Seeborg, Lars

The Rice Text, 14, 8

Sellers, Peter

The Question of Culture, 9, 44

Sen, Ong Kang

Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory, 1998, PAMA #1, 38

Showcase Beet Le Mor

Historija online izumačenja, 17/18, 100

Siegmund, Gerald

Sajklo čovjek, ili insceniranje disocijacije
 Richarda Maxwella, 26/27, 26
 Caverna - or Richard Maxwell's staging of dislocation, 26/27, 31

Siepen, Nicolas

Dagegen/Dabei - Narcosis/Phon, 39/40, 8
 Dagegen/Dabei - ThesabyAgent, 39/40, 17

Sikar, Alan W.

Ponovno upisivanje kodova: Ron Atkey i seksualizacija identiteta, 20/21, 107
 Rewriting the Codes: Ron Atkey and the Sexualization of Identity, 20/21, 112

Sispiak, Svetlana

Pobjednički prešup (povodom knjige Eundikina ovm: Look-dale Feldman), 26/27, 139

Smart, Jackie

Istaknuto pisanje: Fenomenologija poststrukturalizma i seksualna teorija, 26/27, 48
 Writing Experience: Phenomenology, Post-structuralism and Physical Theatre, 26/27, 51
 Simultaneous Dimensions: Narness and the Ecology of Perception, 26/29, 14

Söderqvist, Jan

Oporkeologija - Politička teorija u doba informacije i globalnih mreža, 30/31, 9
 The Remembrance of Ideology - Political Philosophy in the Age of Information and Global Networks, 30/31, 17

Spärgberg, Mikael

BAG-ruspen, 15, 38
 Historija online izumačenja, 17/18, 100
 Izdu prema mreži - Kad udariti prehod udolu - avangarda i njezin osar u suvremenom prelu, 19, 24
 And he walked towards the net - When the Effect Precedes its Cause - The Avantgarde and its Leftovers in Contemporary Dance, 19, 24
 Delon od celotone (sapa njegovan), 19, 33
 To Delouse from Delusion (sapa) 19, written conference, 19, 33
 Nesto kao finomen, 24/25, 30
 Something like a Phenomenon, 24/25, 35
 Passing for something half-good else, 36, 55
 Umjetnost koja se previ de je nešto drugo: napola dolo, 36, 74

Sprenger, Viet

Dopadaju anjevi i falsifikata zabrana anjevi, 37/38, 17
 Despond Lighter and the Restat Prohibition of Laughter, 37/38, 26

Smec-Todorovic, Aja

Štedljivost i rasipateljnost (Cancer no scens), 4, 25

Staffel, Tim

On the Disappearance of East Germany, 14, 34

Stefen-vak, Goran

Bacchanalia, 5, 32

Števanovič, Ksenija
 Mrazčnost po Glenn Gould, 33/04 75
Mrazčnost according to Glenn Gould, 33/04, 70

Stipanović, Branka
 "Balkaned, rumo!" 33/04, 140

Stojunjević, Vladimir
 Dva stana u zaprežnom glumstvu 1 20
 Tjedan suvremenog plesa – plesnost godina 3, 42

Strešler, George
 Reptne čvakašice, 8 87

Suk, Natalie
 Sadržajstvo medija 12/13 56

Suri, Darko
 Brecht: Odrasle pedagogije produktivnost 6/7 58
 Brecht: Brecht: Pedagogije Productivity 6/7, 147
 O odrasli: odraslost / odraslost kod Brechta
 preglemat 8 92
 On Artistic Agency and Emotions in Brecht
 Pedagogies 8 116
 Odraslost from Odraslost to Agency: What
 are We Intellectuals Under Post-Formal To Do?,
 8 48

Swerts, Richard
 Self Life 14 36

Šiber, Antonio
 Energy in Art: Tension and Change of Structure
 19 63
 Energije u umjetnosti: napetost i promjena
 strukture 19 63

Šnajder, Štefan
 The Snake The Devil Boats 9 32
 2 ne-podobne / programs: Što bi u duhu deji
 godine trebalo biti? Invisibly: naredni kazalište
 karte pr. Žejna u Rijeci 17/18 83

Šolc, Nino
 Ljane Bogdavić: Ilo partaj 1 17
 Mladi i Bobo Jakić: Ilo partaj 1 18

Štembik, Tatjana
 Imitatio Nativit - 2 30/01 6/7, 135

Šuravković, Miroslav
 Energy Body – Figure and Theoretical Narrative
 19 30
 Energije tijela – figura i teorija naracije 19 30
 Fragmentarna pitanja o regulaciji / deregulaciji
 prikazivanja 22/23 57
 Fragmentary questions about the regulation and
 deregulation of representation, 22/23, 57

Ten Cate, Rezaert
 Govor za EITM, 1 90

Tréle, Doris
 Budućnost u deep heatu (Prolog pr. 31) 4, 35

Turello, Mario
 Teater memorije kao hipotekiz 10/11 90

Urban Festival
 UP_mup 33/04 20
 UP_karte 33/04 20

Valeri, Milica
 Žepci o predstavi Grinthe Macaronade i
 nekoliko kultura 8 34

Valentini, Tonči
 Simpozij "Prima novom kazalištu jugoslavne
 Europe" 22/23, 229
 Symposium "Towards the New Theatre of South-
 eastern Europe" 22/23, 242

Valentini, Valentina
 Trace of Authenticity, 14 44
 Glumačko-izvediva 2021 23
 Across-Characters-Books 2021, 27

Vespeš, Danja
 Pogledi 17/18, 4

Vendramin, Valerija
 Preodjevenje pozornice: razneseni kognitivni
 12/13 72

Veseli, Rok
 Please Please Me, Oh Yeah, Let It Be Please You
 i O Dab, 4, 92

Vidli, Ivan
 Odrasli 1, 36
 Melanžni promjene 3 49
 Find Your Place in the Dark 6/7 187
 Pronađi svoje mjesto u mraku 6/7, 62
 Shakespeare 8, 34

Vinaver, Michael
 Metoda prikupa kazališnom kazalištu 5 74

Vladavjević, Tonči
 Možno promijeniti dekadenciju, 6/7 122

Vnuk, Gordana
 Japan – impresje 1 74
 Post-porn modernizacija, 4 75
 eEITM2021 8, 20
 Festival konvencionalnog teatra, 12/13 172
 Festival of Conventional Theatre, 12, 20

Vučić, Ivana
 Reflections 35, -

Vujanović, Ana
 Temije Feh: nemoguć dijalog 22/23 93
 Temije Feh: Impossible dialogue 22/23, 104
 WALKING THEORY – TOGETHER, A Few Notes
 on Tuh's Theoretical Performances, 38, 113
 FEDERLA KOLA HODA – ZAJEDNO (Nekoliko
 zabilježaka o teoretskim performansama Tuh-a,
 38 113
 Performativne razine (i) završene izvode,
 37/38 8
 Performative Rhetoric of/and Contemporary
 Performance 37/38, 12
 "Štiti me tina, štiti je putnici glasa",
 37/38 119
 "Death is not silence: death is a loss of voice",
 37/38 126

Vuković, Janka
 Odrasli – napredno i žepi, 3 90
 No napredno odrasli? (Štiti me tina scene)
 4, 32

Wakley, Lilo
 Portraits from Kius – a double song 35 -

Warr, Tracy
 Space 4 46

Weissman, Arnd
 Afternoon ziva 3 20
 The Noble Chastitament, Superiority of the Victim
 An Avantgarde Shock from the far East in Course
 3 134

Čovjeku parca, 4 53
 Udaljenu se od građevine 20/21 147

Whit
 Potrebni revolucionarni potencijali 33/04 126

Williams, David
 L'ombre de son chien " on dogs and goats and
 mankind, 35, -
 "SUSRET JE MOŽDA", 36, 18
 "AN ENCOUNTER IS PERHAPS", 36 19

Winnacker, Susanne
 No time for greatness: NEW IS OLD
 na predstavama, 24/25, 50
 No time for greatness: NEW IS OLD, 24/25 52

Wurberg, Željko
 Što sem vidio i čuo u Parizu – Festival d'Automne
 1995 1, 70
 Usporedna sezona – Plesni program Festivala
 d'Automne 96 3 118
 Perfect Lovers is Fedri 4 30
 Inscena i zvez, 4, 102
 Perfect Lovers 4 115
 Queer 12/13, 102

Yates A. Frances
 Remasiranje memorije Teater memorije Gulje
 Camille, 10/11, 70

Zabel, Igor
 Ijume i njegova prelika, 33/04 120 Time and
 its Copy, 33/04 125

Zajac, Tomislav
 Kompozitni prostor igre 4 23
 The Bedroom Windows, 4 112
 Samostalno je petak 5, 16
 Along the Margins of the Humanist 5 20
 Remasiranje nove made 6 35

Zaković, Katarina
 Nova zona vrtomosti:
 33/04 53
 The New Dawn of Virtuosity 33/04 59

Zemljkov, Nenon
 Usporek izvora of play 9 23

Zlatar, Andrej
 Teater kao antropološki laboratorij 3 50
 Autobiografski identitet i glumački
 samopredstavljavanje 5 54

Zuppa, Vjeron
 Vremena Luce 1, 56
 Tijelo glasa 3 52
 Glazba i teater: Peter Štešić 4, 90
 Šer teater 6/7 54
 in memoriam Gertjan Beld, 12/13 9
 Notebook: 16 68

Žnec, Ivo
 Memory 14 15

Žvečnov, Dragun
 Fiksalni Fiksalni Teater 10/11 36
 Postmodernist Art, 36, 124

Žibek, Slavoj
 Otto Weininger i "Žena ne postoji" 12/13 127

audio / contributor
title / title
razgovor / interview by
broj / issue
stranica / pages

Ackerman, Laurence

Anglofonski festival OFF – razgovorala Tatjana
Adamić, 8, 54

Ashery, Oreet

Ponjezi se (sjetom u radovima Oreet Ashery –
razgovor Cherry Smith i Oreet Ashery, 30/31, 180
in search of medicine in the work of Oreet
Ashery – a conversation with Cherry Smith and
Oreet Ashery, 30/31, 161

Atthey, Ron

Moderni primivac – razgovorala Agata Juniku i
Goran Sergej Pristab, 4, 62

BADco

BADco – razgovorao Oliver Frič, 26/27, 66
BADco – interview by Oliver Frič, 26/27, 76

Balal, Boris

Musicality i anarhizam – razgovorala Una Beuer
33/34, 62
Musicality & anarchy – by Una Beuer, 33/34,
75

Belarić, Borna

Nagdi morat bio updat – razgovorao Goran
Sergej Pristab, 1, 12

Benich, Salma

El-Saana / Ziaja Sandam / Salma Benich –
razgovorala Ivana Mković,
28/27, 132

Berba, Eugenio

Potrrebno je i u zem – razgovorao Goran Sergej
Pristab, 17/18, 86

Bustrović-Danič, Katarina

Glumica/performansistica/razgovor s
Anjom Burović-Danič, Anjom Pristab i
Ancom Tomić – razgovorala Ivana Mković i Ana
Prok, 20/21, 137
Actress/Performance Artist/Dancer interview
with Katarina Bustrović-Danič, Anjina Pristab
and Anca Tomić – by Ivana Mković and Ana
Prok, 20/21, 144

Bobin, Ivica

Kazalište je nepredvidljivo – razgovorao Goran
Sergej Pristab, 6/7, 40

Bulfin, Ivica

Sudionici zločinu nadlež – razgovorala Ivana Sajo,
12/13, 19

Carlson, Mervin

Produktivan izazov drug – razgovorala Ivana
Sajo, 10/11, 100
Productive Coercive Cycle – by Ivana Sajo,
10/11, 105

Chechneev, Akio

Proizvodnja znanja bez zadanih hierarhija –
razgovor Oliver Frič, 32/40, 104
Production of Knowledge without Predefined
Hierarchies – by Oliver Frič, 32/40, 107

Civil, Robert

O anđeoskim težnjama samospoznaje – razgovorao
Slobodan Stupar, 8, 74

Colombo, Faust

Razgovor sa Faustom Colombom – razgovorao
Roberto Ristis, 10/11, 34

Community Art

Političari u sferi odgovornosti – razgovorala Ivana
Mence, 30/31, 96
Sphere of responsibility – by Ivana Mence,
30/31, 108

David, Catherine

Meno zatvaraju umjetnost i njihovi projekti –
razgovorala Janka Vukmer, 5, 106

de Greet, Hugo

Pobjuga izvan – Jan Fabre u razgovoru sa Hugom
de Greefom, 2, 84

Decouffe, Philippe

Treba se kreće – razgovorala Agata Juniku, 3, 95

Eagleton, Terry

Zadobio dostatkog intelektualizma su popularizacije
i demistifikacije – razgovorala Tomislav Brlek i
Goran Sergej Pristab, 17/18, 78

Etchells, Tim

O pripovjedačstvu – razgovorala Jackie
Smart, 26/27, 36

Etchells, Tim

On Narrative – by Jackie Smart,
26/27, 43

Goat Island, Waiting for the World to Come Around

An Interview with Goat Island, 32 – by Stephen
J. Bottoms
Čekajući da se svijet oporavi razgovor sa
skupinom Goat Island – razgovorala Stephen J.
Bottoms, 33/34, 149

GoB Squad

The GoB Squad – u razgovoru sa exUrban Festival
timom, 33/34, 37
The GoB Squad – interviewed by exUrban
Festival crew, 33/34, 42

Griñhekar

Radni umjetnost – razgovorala Agata Juniku, 1, 34

Havetin, Emil

Nepoznavanje je nemogućnost pružiti umjetnost –
razgovorala Jedit Jelt, 20/21, 61
Misunderstanding is the Most Powerful Weapon
– by Jedit Jelt, 20/21, 66

Jelčić, Bobo

Prometanje upoznavanja – razgovorao Miro
Bilčić, 8, 24

Janić, Zvonimir

Igra, teorije i sudjelovanja – razgovorala Ivana
Mković, 24/25, 72
Play, Theory and Participation – by Ivana Mković,
24/25, 80

Jurbečić, Stanko

I improvizacija je nešto što se uč, 19, 92
Even improvisation is something to be learned
19, 92

Kovač, Mario

Igra, teorije i sudjelovanja – razgovorala Ivana
Mković, 24 – 25, 72
Play, Theory and Participation – by Ivana Mković,
24/25, 80

Krysztofek, Eiko

Eiko Krysztofek: Kios je prirodno stanje –
razgovorala Ivana Sajo, 19, 52
Eiko Krysztofek: Chaos is a natural state –
by Ivana Sajo, 19, 52

Kulanić, Andreja

Odnosi između – razgovorala Nataša Bc, 30/31, 138
Odnosi između – by Nataša Bc, 30/31, 138

La Ribot

Sakriveno govore – razgovorao Goran Sergej
Pristab, 24/25, 16
Whispering with our bodies – by Goran Sergej
Pristab, 24/25, 19

Lawson, Jen

Moner – mod – Anja – razgovorao Goran Sergej
Pristab, 1, 67

Ljubić, Edin
Glumica sam završila otkr – razgovor s Ivana Sajko, 4, 16
Igra, teorije i sudjelovanje – razgovor s Ivana Ivković, 24/25, 72
Play, Theory and Participation – by Ivana Ivković, 24/25, 80

Lovink, Goran
Capitalism Without Capital – by Tomislav Matak, 14, 82

Ludešić, Nataša
Krug se širi – razgovor s Goran Sergej Prstak, 3, 89

Majača, Antonija
Dezobiteljstvo ikinji uloge – razgovor s Goran Sergej Prstak, 25/40, 27
Dezobiteljstvo of Prescribed Roles – by Goran Sergej Prstak, 25/40, 32

Matić, Vilim
Mikrokozmos života – razgovor s Milan Živković i prijava, 1, 48

Markić, Jela
Mimical performance – razgovor s Tomislav Matak, 26/27, 4
Performance Matur – by Tomislav Matak, 26/27, 10

Medvedek, Rana
Razgovor o oku – razgovor s Milan Živković i Goran Sergej Prstak, 1, 40

Mihailović, Dubravko
Bibli – razgovor s Agata Janku, 8, 22

Mitar, Edward
Vojni pametno kazalište – razgovor s Kruno Pavlović, 5, 8

Modićević, Mirjana
Factor of Disruption – by Goran Sergej Prstak, 9, 36

Novak, Uroš
Mimo se svedu u tude glave – razgovor s Kruno Pavlović, 4, 94

Nordy, Staniša
Nevide me javna i javna i javna – razgovor s Tatjana Adamić, 5, 88

Petaroli, Goran
Stop i kruna – razgovor s Nives Madunić, 4, 22

Platforme 8, 81
Novi spori i novi prostori – razgovor s Marija Modulić, 30/31, 140
New Types of Public Spaces – by Marija Modulić, 30/31, 151

Pogorelec, Petar
Suverenost upisana u međuprostor drame – razgovor s Ivana Sajko, 37/38, 90
Contemporaneity inscribed in the interstices of drama – by Ivana Sajko, 37/38, 94

Prizak, Igor
Tijelo podigne alik i žuti – razgovor s Goran Sergej Prstak, 4, 43

Prstak, Nikola
Glumica performance i uloga – razgovor s Ivana Ivković i Ana Proić, 20/21, 137
Actress/Performance Actor/Dancer – by Ivana Ivković and Ana Proić, 20/21, 144

Rajević, Nataša
Povremeno Ljubavima – razgovor s Marin Batić, 6, 24

Rama, Franca
Suvrat i Franciscan Rama – razgovor s Josette Féral, 20/21, 112
A Meeting with Franca Rama – by Josette Féral, 20/21, 117

Rasgado, Alvaro
Sesto i drugi – razgovor s Susana Marjano, 2, 78

Rina, Prizak
I try to speak about reality – razgovor s Patricia Blasat, 30/31, 34
I try to speak about reality – by Patricia Blasat, 30/31, 20

Rosa, Paolo
Razgovor sa Paoloim Rosom – razgovor s Roberto Fasta, 10/11, 95

Rubić, Siniša
La Mella – razgovor s Goran Sergej Prstak, 3, 24

Sanjarić, Željka
Eks-donja / Željka Sanjarić / Selma Benč – razgovor s Ivana Ivković, 25/27, 132

Schäfer, Helmut
Something Struggling to Be Born – razgovor s Helmut Schäfer i Chris Torch – edited by Goran Stefanovski, 9, 8

Selzer, Peter
Kazalište naša žito što je javna život – razgovor s Goran Sergej Prstak, 10/11, 114

San, Ong Kang
Utopia dolazi u slobodu da se bude hibridom – razgovor s Agata Janku, 24/25, 108
Utopia comes from the freedom to be a hybrid – by Agata Janku, 24/25, 114

Šnef, Hassen
Umetnost aktivnog aktivizma – razgovor s Nicolina Prstak, 26/27, 60
Art Equals Activism – by Nicolina Prstak, 26/27, 64

Štarković, Kristina
Umetnost jednako aktivizma – razgovor s Nicolina Prstak, 26/27, 60
Art Equals Activism – by Nicolina Prstak, 26/27, 64

Smith, Cherry
Potraga za lijekom u redovite Oreet Ashery – razgovor s Cherry Smith i Oreet Ashery, 30/31, 160
In search of medicine in the work of Oreet Ashery – a conversation with Cherry Smith and Oreet Ashery, 30/31, 161

Stangar, Ivan
Čovjek na pojmom smrti je bolesni – razgovor s Marko Huzar, 2, 74

Stojanović, Vladimir
Izdušnost je ipak u alternativama – razgovor s 2, 26

Šepić, Borut
Teater drame – razgovor s Goran Sergej Prstak, 1, 40

Šmek, Dražen
Najbolji puti život – razgovor s Jelena Jandrović, 1, 44

Šperlečić, Nikola
Miri profeta – razgovor s Agata Janku i Goran Sergej Prstak, 8, 6
Miri profeta – by Agata Janku and Goran Sergej Prstak, 8, 110

Tih
mikro i makrosocijalno ljudi + fenci doznane ophatke u kolima rezije – razgovor s Ivana Ivković, 30/31, 64

micro/macro/social media + fency designed operation + critical theory – by Ivana Ivković, 30/31, 72

Toli, Slaven
Slaven Toli: askatani pristup je samo vremeno prilagođen jezik – razgovor s Ivana Ivković, 22/23, 41

Toli, Slaven
Slaven Toli: Radical approach is just a linguistic adjustment to its time – by Ivana Ivković, 22/23, 50

Torčić, Anika
Glumica performance i uloga – razgovor s Ivana Ivković i Ana Proić, 20/21, 137
Actress/Performance Actor/Dancer – by Ivana Ivković and Ana Proić, 20/21, 144

Torch, Chris
Something Struggling to Be Born – razgovor s Helmut Schäfer i Chris Torch – edited by Goran Stefanovski, 9, 8

Udovalić, Željka
Profesije demantuje – razgovor s Nataša Rajković, 10/11, 36

Urban Festival
Urban Festival: Poljevo ustajanje značenja grada, 22/23, 131
First Urban Festival: To attain the accepted meaning of town structures, 22/23, 138

Vanež, Ron
Za pamćenje – razgovor s Richard Schachner, 5, 68

Vuk, Gordana
Prvih 10 godina – razgovor s Goran Sergej Prstak, 2, 4
First 10 years – by Goran Sergej Prstak, 2, 97

Vujak, Anja
Prama razgovor s – razgovor s Marin Batić, 17/18, 80

Werkković, Krunoslav
Krunoslavov opraćanje – razgovor s Dubravko Vrgoč, 8, 32

Wex Factory
Lude – razgovor s Tanja Wengertner, 30/31, 124
Focusing Lens – by Tanja Wengertner, 30/31, 125

Wilson, Robert
Sjedanje pospodiha Bojanglese og 78 i veze razgovor s Umbertoom Ecoim, 1, 48

Woolzer Group
Kritika spori i mediji i uloge – razgovor s Ivana Ivković, 33/34, 134
Short Circuit Between Impulse And Action – by Ivana Ivković, 33/34, 137

Zurav, Stela
Najbolji puti život – razgovor s Agata Janku, 6/7, 14

Žagar, Mirna
Nakon 15 godina – razgovor s Marin Batić, 8, 46
After 15 Years – by Marin Batić, 8, 114

*** Societa Raffaello Sanzio Amato (post-show talk), 15, 22

*** Compagnie des Loups & Quai 50, So (post-show talk), 15, 60

*** Gorki Island The Sea & Person (post-show talk), 15, 70

- *** Stereo (portret), 1, 23
- *** Anketi (Auton. suradnici i gledatelji) o Eurokazul' 2, 40
- *** Eurokaz od '87' do '96, 2, 52
- *** Manifesto 2, 90
- *** Glossy, 2, 94
- *** IN & OUT – po čemu demo paririte 1996 (anketa), 3, 14
- *** Projekt 8 dozi, 4, 27
- *** Nova dramatika u Rindji i Nizozemskoj 5, 70
- *** Kako bi izgledao vaš festival u idealnim uvjetima? – anketa 5, 66
- *** Small Night Talks on Utopia and Dystopia (discussion transcript), 9, 12
- *** Fragments on Fractions (Contemporary Theatre in Croatia), 9, 100
- *** info, 10/11, 4
- *** Kazališne 1998 (anketa parom – zaboravim), 10/11, 62
- *** Program Eurokaza, 98, 12 – 13, 201
- *** A Threat: Fragments On Eastern Europe (extracts from Slava Židek, Jean-Luc Nancy, Boris Groys, Marina Gribic, Dirk Beckert), 14, 40
- *** Programmes of INTERNATIONALES SOMMERTHEATER FESTIVAL, Hamburg and ÄRMUS FESTIVAL, 14, 97
- *** Festivals and Venues, 16, 73
- *** Action Rakija, 16, 79
- *** Izdatabi (anketa), 17/18, 56
- *** APEL za suvremeni ples u Hrvatskoj 17/18, 60
- *** Za kazalište u gradu... (manifest Teatra Gerard Philps u Saint-Denisul), 17/18, 76
- *** Fragile Performing Unit Mostežboj 17/18, 94
- *** Theatre des femmes 26/27, 122
- *** Le cheval 26/27, 126
- *** Mobile Academy, Berlin, 2004, 30/31, 168

1 – 2, Goran Sergej Prstalić, Milan Živković,
Ivica Buljan, Vjeran Zuppa

3, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Milan Živković, Vjeran Zuppa, Ivica Buljan
Ivana Sajko

4 – 7, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Milan Živković, Ivica Buljan, Ivana Sajko
Tomislav Zajac

8, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Tomislav Zajac
Aldo Milohinić

9, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević,
Aldo Milohinić, Tomislav Zajac

10 – 11, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević,
Aldo Milohinić, Emir Hrvatin, Harriet Camillo
Tomislav Briek, Tomislav Zajac

12 – 15, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Marin Blazević, Ivica Buljan, Ivana Sajko, Aldo
Milohinić, Tomislav Briek, Agata Junku

16, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Ivana Sajko, Ivica Buljan, Marin Blazević, Aldo
Milohinić, Tomislav Briek, Emma Vidinc

17 – 18, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Marin Blazević, Ivana Sajko, Aldo Milohinić,
Agata Junku, Ivica Buljan, Tomislav Briek,
Slaven Rogošić

19 – 21, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević, Aldo
Milohinić, Tomislav Briek, Agata Junku

22 – 26, Goran Sergej Prstalić gl ur./ed.-in-ch.,
Una Bauer, Marin Blazević, Tomislav Briek,
Ivica Buljan, Ivana Ilićević, Agata Junku, Aldo
Milohinić, Ana Popić, Ivana Sajko

27 – 28, Marin Blazević gl ur./ed.-in-ch.,
Una Bauer, Tomislav Briek, Ivica Buljan, Ivana
Ilićević, Agata Junku, Aldo Milohinić, Goran
Sergej Prstalić, Ivana Sajko

29, Marin Blazević gl ur./ed.-in-ch.
uredništvo: Una Bauer, Oliver Prizic, Ivana
Ilićević, Aldo Milohinić, Goran Sergej Prstalić,
Ivana Sajko uredništvo sveučilišnog izdava-
ča: Ro Alisopp, Bojana Cvijec, Lucie Calk Feldman
Tomislav Briek, Ivica Buljan, Matthew
Goulish, Agata Junku, Florian Malsbacher
Jon Molterius, Hanka Romo

FAMA 1, Marin Blazević, Tomislav Briek, Emir
Hrvatin, Bojana Kulter, Aldo Milohinić, Goran
Sergej Prstalić, Ivana Sajko

Performance Research (+ Frakcija + Maska)
Vol 10, No 2, June 2005, Ro Alisopp, Emir
Hrvatin, Goran Sergej Prstalić,

frakcija

Časopis za suvremenu umjetnost / Performing Arts Journal

№ 42 zima/proljeće winter/spring 2007

IZDAVAČ / PUBLISHERS

Centar za dječiju umjetnost / Centre for Drama Art
Pulaš Guse Dječaka 26 Zagreb, Croatia
&
Akademija dječiju umjetnosti / Academy of Drama Art
Tij. maršala Tita 5 Zagreb, Croatia

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDJ – Centre for Drama Art
Pulaš Guse Dječaka 26
10 000 Zagreb
Croatia
Tel./fax: +385 1 484 8176
e-mail: frakcija@cdj.hr
www.cdj.hr

TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Ana Šebek

UREĐNIK TEME POLITIČKE REKONSTRUKCIJE ŽIVOTA / TOPIC EDITOR FOR POLITICAL RECONSTRUCTIONS OF LIFE

Goran Sergej Porat

UREĐNIŠTVO / EDITORS

Marek Białecki (glavni urednik / editor-in-chief)
Olga Bauer, Oliver Frijd, Ivana Inčević, Aldo Micheli
Goran Sergej Porat, Ivana Sajko

UREĐNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Raj Alkassab, Bojana Čvjetić, Lada Čale Feldman
Terezie Březin, Isaac Bujan, Matthew Goulah
Agata Jurkó, Florian Malzacher, Jon McFarlane
Heike Roms

LEKTURA / PROOF-READING

Susan Jakšec, Marina Miladinov (English)
Torb. Valentin (Hungarian)

ART DIRECTION

Labormuseum

PREPRESS & PRINTING

Krsta d.o.o.

NASLOVNICA / COVER

Sergei Ivlevski, Polja Mekova / Poppyfield
© Egbert Tragemann Düsseldorf 2007

PODRŽAKU / SUPPORTED BY

Gradsko ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia

ISSN 0950-0804



9 781133 183100 >

